وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الموصل
كلية الآداب

المنحوتات الجدارية خلال عصر السلالة السرجونية

دراسة تحليلية بين النص المسماري والمشهد الفني

أطروحة تقدّمت بها

ياسمين عبد الكريم محمد علي

إلى

مجلس كلية الآداب في جامعة الموصل

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه

في الآثار القديمة

بإشراف

الأستاذ الدكتور

جابـر خلـيل إبـراهـيم

١٤٣٢ هـ   ٢٠١١ م

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الموصل
كلية الآداب

المنحوتات الجدارية خلال عصر السلالة السرجونية

دراسة تحليلية بين النص المسماري والمشهد الفني

أطروحة تقدَّمت بها

ياسمين عبد الكريم محمد علي

إلى

مجلس كلية الآداب في جامعة الموصل

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه

في الآثار القديمة

بإشراف

الأستاذ الدكتور

جابر خليل إبراهيم

١٤٣٢ هـ ٢٠١١ م

المقدمـــة

لم يأتِ الفن في بادئ الأمر لغرض الفن في العصور القديمة، وإنما جاء تلبية لمتطلبات أفراد المجتمع وحياتهم اليومية، كما عُدَّ صلة الوصل بينهم، وبمرور الوقت أصبح الفن أداة للتعبيرعن الأحاسيس والأفكار، وبهذا فقد كان له الوظيفة نفسها التي تؤديها الكتابة منذ زمن بعيد وحتى وقتنا الحاضر، ولما كان الاثنان يمثلان وسيلة إبلاغية لحدثٍ ما فإن هناك ترابطاً، بشكلٍ أو بآخر بينهما. إذ أن الكتابة كانت في بادئ الظهور تمثل صوراً تُعبر عن أفكار وأفعال أراد الإنسان العراقي القديم تسجيلها، ولكن بمرور الوقت ابتعدت الوسيلتان عن بعضهما البعض.

وفي العصر الآشوري الحديث (٩١١-٦١٢ق.م) ارتبطت الكتابة بنوع مميز من أنواع النحت البارز في العراق القديم، فقد برز في هذا العصر نوعٌ من الفنون المميزة التي ما زالت مثار إعجاب الكثير، يتمثل بالمنحوتات الجدارية التي استمدت عناصرها الأساسية من فنون بلاد الرافدين والممتدة إلى عصور قبل التاريخ. فقد جاءت هذه المنحوتات لتكون مرآة تعكس منجزات تلك الدولة العظيمة المترامية الأطراف. يدعمها في ذلك تدوين العديد من النصوص المسمارية المتنوعة، فضلاً عن حوليات الملوك المنفذة عليها بشكل مباشر لتكون وسيلة أبلاغية (فنية – كتابية) في الوقت نفسه.

ضمت هذه الدراسة الخاصة بالمنحوتات الجدارية في عصر السلالة السرجونية العديد من المحاور، تم مناقشة جانبين مهمين من خلالها، ضم الأول الجانب الفني المتعلق بأصل المنحوتات الجدارية وأساليب تنفيذ المشاهد الفنية عليها فضلاً عن المواضيع المنفذة وفق تلك الأساليب، أما الجانب الثاني فقد ركّز على علاقة الكتابة المسمارية المرافقة للعمل الفني أو المستقلة عنه، بالمشاهد السردية – القصصية المنفذة على تلك المنحوتات.

وعلى الرغم من ان المدة الزمنية التي اختص بها البحث تنحصر في عصر السلالة السرجونية الممتدة (٧٢١- ٦٢٧ق.م)، فقد تم عرض العديد من نماذج المنحوتات الجدارية العائدة إلى حقب زمنية أقدم، المتمثلة بمنحوتات الملك آشور–ناصر–آپلي الثاني (اشورناصربال) (٨٨٣-٨٥٩ق.م). لان عصر هذا الملك يمثل نقطة البداية لهذا النوع من أنواع فنون النحت البارز، ومن جانب آخر هناك العديد من الثغرات في عرض نماذج المنحوتات الجدارية الخاصة بملوك السلالة السرجونية، ولاسيما منحوتات الملك آشور–آخ–ادينا (اسرحدون) (٦٨٠-٦٦٩ق.م) لقلة ما وصلنا من نماذجه الفنية. وعلى الرغم من ذلك فقد احتل موضوع البحث أهمية كبيرة لأنه يسلط الضوء على أبرز انجازات العراقيين القدماء سواء في مجال الكتابة المسمارية أم في المجال الفني، ويوضح بشكل جلي مدى الترابط بين هاتين الوسيلتين. إذ ان دراسة كلٍ منهما على حِدة لا يُعطي التكامل في الحدث الذي تعبر عنه الوسيلتان معاً. لذا لابد لدارسي الآثار القديمة من التعرف على أنواع الكتابات المسمارية ومضامينها ليتسنى لهم التوصل إلى ما أراد الفن التعبير

عنه. وفي الوقت نفسه فإن الكتابة المسمارية وحدها لا تكفي لنقل القارئ القديم أو الحديث إلى الأجواء التي عبر عنها الفنان العراقي في مشاهدِ السردية المكتظة بالأحداث لذا فإن دراسة الوسيلتين وتحليلهما معاً بات من أولويات دارسي الآثار القديمة والنصوص المسمارية معاً.

ورغم أهمية هذه الدراسة وارتباطها بشكل واضح بالوسيلة المرئية والكتابية، اللتان غالباً ما يجتمعان في الأثر الواحد، إلا إنها لم تحظى باهتمام الباحثين العرب والعراقيين تحديداً بشكل واسع، فضلاً عن ذاك، فان ما كتب عنها باللغات الأجنبية لم يغطي الحقب التاريخية الواسعة من تاريخ بلاد الرافدين. وقد اعتمد هذه الدراسة على العديد من المصادر، كان في مقدمتها الكتب الخاصة بفنون العراق القديم سواء ما كتب عنها باللغة العربية أو الأجنبية، لاسيما ما عُني بشكل دقيق بالفن الأشوري الحديث مثل كتاب الباحث (Paterson-1915) والباحث (Botta-1972) والباحث (Collins-2009). أما المصادر المتعلقة بالنصوص المسمارية فكان في مقدمتها مقالات الباحث (Mayer) المنشورة في السلسلة (MDOG 1980/83) والباحث (Weidner) المنشورة في دورية (AFO/1932-33) فضلاً عن كتاب الباحث (Luckenbill) في السلسلة (OIP.II/1924). أما المصادر التي تناولت العلاقة بين النص المسماري والمشهد الفني، فتضمنت دراسات للباحث (Russell) والباحثة (Winter) والباحثة (Gerardi) المنشورة في عدد من الكتب والدوريات الأجنبية المذكورة في قائمة المصادر، فضلاً عن العديد من المقالات العربية والأجنبية المنشورة في مجلة سومر ومجلة IRAQ والسلسلة BaM.

تناولت هذه الدراسة أربعة فصول تتقدمها توطئة عن بعض المصطلحات المهمة الواردة في صفحات العمل. إذ ضمَّ الفصل الأول مبحثين كان الأول منهما مخصصاً لعرض الجذور التاريخية عن المشهد القصصي–السردي في بلاد الرافدين، دلالة على آصالة هذه المنجزات الفنية واستمرار ظهورها في العصر الآشوري الحديث.

أما المبحث الثاني من الفصل نفسه فقد خُصص لدراسة مراحل تنفيذ عمل هذه المنحوتات معتمدين في ذلك على الأدلة الكتابية والفنية للوصول إلى إعطاء صورة متكاملة عن مراحل العمل.

أما الفصل الثاني فقد ضم المبحث الأول منه وصفاً للأساليب الفنية التي اتبعها الفنان الآشوري في تقسيم المشاهد الفنية على سطح الألواح الجدارية وميزات كل منها في عصر كل ملك.

في حين سلط المبحث الثاني الضوء على أنواع الكتابات المُنفذة على المنحوتات الجدارية ومواضع تدوينها على اللوح الجداري.

بينما قُسّم الفصل الثالث إلى مبحثين أيضاً، عُني الأول منهما بإيضاح مفهوم العلاقة بين النص المسماري والمشهد الفني وميزاتها بشكل عام. أما المبحث الثاني فقد عرض أنواع العلاقة بين النص المسماري والمشهد الفني.

وفي الفصل الرابع تم اختيار نماذج معينة من منحوتات العصر الآشوري الحديث العائدة إلى عصر الملك شرُّ–كين الثاني (سرجون) والملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) والملك آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال) وزعت على ثلاثة مباحث، ناقش كل مبحث منها مدى ترابط أو اختلاف العلاقة بين المشهد الفني والنص المسماري وصولاً إلى حالة التوازي بينهما والمتمثلة في الأُنموذج الخاص بحملة الملك آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال) الخامسة ضد بلاد عيلام. يتبع هذا الفصل ذكر لأهم الاستنتاجات الخاصة بالدراسة يليه جدول خاص بالملاحق.

واخيراً... يطيب لي أن أتقدم بفائق الشكر والتقدير إلى كل من مد لي يد العون لإتمام دراستي هذه، وابدأ بأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور جابر خليل إبراهيم على ما قدمه لي من رعاية أبويه ومتابعة علمية قيمة فجزاه الله عني خير الجزاء.

كما يسعدني أن أتقدم بجزيل شكري وتقديري إلى الدكتور نبيل نور الدين حسين الطائي رئيس قسم الآثار، والى جميع الأساتذة الذين تتلمذت على أيديهم في مراحل دراستي للبكالوريوس والماجستير والدكتوراه من كان منهم في جامعة بغداد وجامعة الموصل، وأخص منهم بالذكر الأستاذ الدكتور عامر سليمان إبراهيم.

ولا يفوتني أن أتقدم بفائق التقدير والاحترام إلى الأستاذ خالد سالم إسماعيل والدكتورة ريا محسن عبد الرزاق لما أبدياه من ملاحظات علمية أغنت هذا البحث. كذلك أقدم جزيل شكري وامتناني إلى الدكتور معن يحيى العبادي الذي تفضل مشكوراً بتقييم البحث لغوياً ومتابعته لأدق التفاصيل الخاصة باللغة العربية فيه.

كما أتقدم بكلمات شكرٌ وأعتزاز إلى زملائي وزميلاتي الذّين كان لهم دوراً كبيراً في مساندتي طيلة أيام الدراسة والبحث، وأخص منهم بالذكر الدكتورة سعاد عائد والسيدة فيحاء مولود والآنسة نورست صباح والسيد محمد محارب والسيد علي سالم لما قدموه لي من مساندة علمية ومعنوية.

ويقتضي واجب الوفاء أن أقدم شكري وامتناني إلى عائلتي التي آزرتني ومنحتني الدعم والرعاية لمواصلة مسيرتي العلمية.

والله ولي التوفيق.

الباحثة

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ فَأَيۡنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجۡهُ ٱللَّهِۚ
إِنَّ ٱللَّهَ وَٰسِعٌ عَلِيمٞ ١١٥ ﴾

صَدَقَ ٱللَّهُ ٱلۡعَظِيمُ

سُورَةُ البَقَرَةِ

المحتـويـات

توطـئة

قبل البدء بالحديث عن المنحوتات الجدارية في العصر الآشوري الحديث (٩١١-٦١٢ ق.م) وتحديداً في عصر السلالة السرجونية (٧٢١-٦٢٧ق.م)، وعن نشأتها وعلاقة مشاهدها الفنية بالنصوص المسمارية سواء أكانت تلك النصوص مرافقة لها أم مدونة بشكل مستقل عنها على مواد أخرى. تجدر الإشارة إلى وجود عدد من المصطلحات التي استوجب تعريفها كي تكون واضحة للقارئ، وتمكنه من التمييز بين كلٍ منها لما لها من أثرٍ مباشر على هذا العمل. ومن أهم هذه المصطلحات هي:

١. **النحت البارز (Relief):** هو نحت الأشكال على سطح مستوٍ مثل الأختام المنبسطة والمنحوتات الجدارية وغيرها، وأحيانا على سطح مدور مثل الأختام الاسطوانية. إذ يقوم الفنان بعد تحديد الأشكال بحفر السطوح المحيطة بها لكي يتوضح تصميم المشهد الذي يبقى متصلاً بالسطح ولا ينفصل عنه.

٢. **الحوليات الملكية (Annals):** هي طريقة للتدوين التأريخي عند الآشوريين، تتمثل في جمع الأخبار محددة بالسنين ونشرها في مدد متعاقبة. وتتضمن هذه النصوص الملكية تفاصيل عن حملات الملوك وأعمالهم العمرانية. وتسمّى كل سنة الحولية (لمّو-Limmu) وتبدأ باسم الملك يتبعه أسماء الموظفين الكبار في الدولة الآشورية. وقد دونت هذه الحوليات على مواشير واسطوانات، فضلاً عن المنحوتات الجدارية التي تزيّن القصور الآشورية وتماثيل الأسود والثيران المجنحة وعتبات الأبواب...الخ. وهي تزودنا بأهم الأحداث وفق تسلسل تأريخي[١].

٣. **السرد:** هو تقديم قصة معينة، في فعل محدد، يمارسه فاعل معين في زمن مخصوص. وينطوي السرد على مظهرين هما القصة والخطاب في الوقت نفسه. إذ إنه يثير في الذهن

---

[١] للمزيد عن الحوليات الآشورية واصلها في بلاد الرافدين ينظر:
العبادي، معاذ حبش خضر، "الحوليات الملكية في العصر الآشوري الحديث دراسة تحليلية"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٦، ص٦.

واقعة ما، كما إنه يحكي القصة بوجود قارئ يدركها. ومن أهم الوسائل التي يعتمدها السرد ويوظفها في عملية البناء السردي هي الوصف، إذ يخلق هذا الوصف أجواءً مناسبة لسير الأحداث ويكشف الرابط بين الشخصيات وبيئتها في السرد، الذي يركز على إبراز الأحداث في بعديها الزماني والمكاني[١].

٤. **المشهد السردي (Narrative Scenes):** هو المشهد الفني الذي يكون مركباً تركيباً بنائياً، إذ يستحضر المحتوى ويُعبر عنه بخلاف القصة (Story) التي تضم مضمون الحدث (Event) فقط. ويكوّن مجموع الأحداث فضاءً سردياً وبهذا فإن مصطلح السرد (Narrative) يختلف عن مصطلح القصة (Story)، وإذا أخذنا بالحسبان تطبيق كلا المصطلحين في الفنون العراقية القديمة فيمكن أن نطلقُ مصطلح مشهد قصصي على المشاهد التي تعطي فكرة أو محتوى معين لتشير إلى حدثٍ ما، أما المشهد السردي–القصصي أو المشهد السردي فقط فهو المشهد الذي يُعبر عن مراحل متعددة ومتسلسلة للحدث، إذ يمتد غالباً على حقول أفقية تحمل مشاهد متنوعة كأن تكون مشاهد دينية أو رسمية أو حتى حربية[٢]. وفي مجال هذه الدراسة يبرز نوعان من أنواع السرد يتمثل الأول بـ (Verbal Narrative) والذي يعني السرد اللفظي[٣] الذي يشمل تدوين الأحداث وفق تسلسل زمني كما يظهر لدينا في الحوليات الملكية الآشورية وغيرها.

أما الآخر فيتمثل بـ (Visual Narrative) وهو السرد البصري أو المرئي، الذي يشمل تمثيل الحدث في أنواع مختلفة من أنواع الفنون مثل الحقول الأفقية المنفذة على الألواح الجدارية في القصور الآشورية وغيرها من أنواع النصب والمسلات.

---

[١] أرديني، صالح محمد حسن، ثنائية السرد والإيقاع، سورية، ٢٠١١، ص١٠–١٣.

[2] Winter, I.J.,"Royal Rhetoric And The Development of Historical Narrative in Neo-Assyrian Reliefs", In: On Art in the Ancient Near East: Of the First Millennium B.C., USA, 2009, P.1f.

[٣] للمزيد عن المقارنة بين السرد اللفظي والسرد البصري أو المرئي ينظر:

Suter, G., "Gudea's Temple Building The Representation of an Early Mesopotamian Ruler in Text and Image" CM, Vol.17, 2000, P.277f.

٥. **الصورة (Image):** ويعني المصطلح الصورة الشخصية بكل ما تحمله من مضمون وليس الشكل فقط، وهو يقابل المصطلح الأكدي almu+[١] الذي يشير في النصوص المسمارية إلى الصورة الملكية أو صورة الإله سواء أكانت منفذة على لوح مزين بالنحت البارز، أم نُحت نحتاً مدوراً ثلاثي الأبعاد.

٦. **الكتابة القياسية (Stander Inscription):** هي الكتابات الحولية التي نُفذت في موضعين على المنحوتات الجدارية يمثل الموضع الأول الشريط المركزي (الوسطي) الذي يفصل بين الحقول الأفقية الخاصة بالمشاهد الفنية، أما الموضع الثاني فيتمثل بالجزء الأسفل من اللوح الجداري الذي نفذ عليه المشهد الفني بالكامل. وقد تضمنت هذه الكتابات اسم الملك وألقابه وملخص عن أعماله الحربية والعمرانية[٢].

٧. **الكتابة المنقوشة (Epigraph):** هي كتابات ملكية تنفذ على وجه الألواح الجدارية، وقد جاءت لتعطي معلومات عن المشهد الفني سواء أكانت معلومات مقتضبة كأن تكون كلمة واحدة، أم معلومات مسهبة أحيانا في وصف الحدث المرافقة له، بان تأتي جمل وعبارات مركزة تشرح موضوع الحدث وأشخاصه[٣].

٧. **خط الأرضية الأفقي:** ويقصد به المستوى الذي يتخذه الفنان ليكون قاعدة أفقية للعناصر الفنية في المشهد الفني ويختلف استخدام خط الأرضية هذا في منحوتات العصر الآشوري الحديث من عصر ملك لآخر تبعاً لتقسيم المشهد الفني وموضوعه.

---

(1) CAD, "+", P.78b.

(٢) للمزيد عن هذه الكتابات ينظر المبحث الثاني من الفصل الثاني الصفحة (٧٩).

(٣) للمزيد عن هذه الكتابة ينظر المبحث الثاني من الفصل الثاني الصفحة (٨٢).

ثبت المختصرات والرموز العامة

الرمز	الدلالــة	
Abb.	Abbildung(Germany)	الشكل
AO	Louver Museum	متحف اللوفر
Band	Band(Germany)	الجزء (باللغة الألمانية)
BM	British Museum	المتحف البريطاني
f.	Following Page	الصفحة التالية
ff.	Following Pages	الصفحات التالية
Fig.	Figure	الشكل
Ibid	Ibidem	المصدر نفسه والصفحة نفسها
IM	Iraq Museum	المتحف العراقي
MM	Metropolitan Museum	متحف المتروبوليتان
No.	Number	العدد
OI	Oriental Institute	متحف المعهد الشرقي في شيكاغو
Op.Cit	Opere Citata	المصدر السابق أو المصدر نفسه (للكتاب)
P.	Page	الصفحة
PL.	Plate	لوح
PP.	Pages	الصفحات
Tome	Tome(France)	الجزء (باللغة الفرنسية)
Vol.	Volume	الجزء
?	Uncertain reading	قراءة غير مؤكدة
⌜⌝	signs broken from the top	علامات مكسورة من الأعلى
⌞⌟	sign broken from the bottom	علامات مكسورة من الأسفل
[xx]	minor break in the text (one or two missing words)	كسر صغير في النص (كلمه أو كلمتان مفقودة)
[..]	untranslatable word	كلمة لا يمكن ترجمتها
[……]	untranslatable passage	فقرة لا يمكن ترجمتها

ثبت مختصرات المصادر الأجنبية

Abbreviation

مختصره	المصدر
AB	Art Bulletin, College Art Association,(Durham)
AfO	Archive für Orientforschung, (Berlin).
AOAT	Orient and Altes Testment.
AL-RAFIDAN	Journal of Western Asiatic Studies,(Japan)
ARAB	Luckenbill, D.D., Ancient Records of Assyria and Babylonia, (NewYork,1926).
AS	Assyriological Studies, (Chicago).
Assur	IIMAS,The international in statute for Mesopotamian Area studies.
BASOR	Bulletin of The American Schools of Oriental Research,(Boston).
BaM	Baghdader Mitteilungen,(Berlin).
Bulletin	The Canadian Society For Mesopotamia Studies, (Canada).
CAD	The Chicago Assyrian Dictionary, (Chicago) .
CAH	The Cambridge Ancient History,(Cambridge).
CDA	Black, J., and Others, A Concise Dictionary of Akkadian, (Wiesbaden , 2000).
CM	Cuneiform Monographs, (Groningen).
ERC	Sditions Recherche Surles Civilisation,(Paris).
GAG	Von Soden, W.; Mayer, R. W., Grundriss Der Akkadischen Grammatik, 3., ergänzte Auflage, (Roma).
HANE	The Helsinki Atlas of The Near East in The Neo-Assyrian Period.(Helsinki).
IRAN	British Institute of Persian Studies,(London).

مختصره	المصدر
IRAQ	British Institute of Archaeology Study in Iraq, (London).
JCS	Journal of Cuneiform Studies, (New Haven).
JNES	Journal of Near East Studies, (Chicago).
JRS	Journal of Ritual Studies,(USA).
MC	Mesopotamia Civilization, (Indiana).
MDOG	Mitteilungen der Deustschen Orient-Gesellschaft, (Berlin).
OAC	Orientis Antiqui Collection,(Roma).
OBO	Orbis Bibicus et Orientalis (fribourg).
OIP	Oriental Institute Publications, (Chicago).
RGTC	Répertoire Géographique des Textes Cunéiformes, (Wiesbaden, 1993)
RIMA	Grayson, K., The Royal Inscription of Mesopotamia Assyrian, (Toronto,1987).
RLA	Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archiologie, (Berlin, New York).
SAA	State Archives of Assyria,(Helsinki).
SH	Scripta Hierosolymitana, (Jerusalem).
SUMER	A Journal of Archaeology and History in Iraq, (Baghdad).
VT	Vetus Testamentum,(Durham).
ZA	Zeitschrift für Assyriologyie, (Leipzig).

المبحث الأول

أصل المنحوتات الجدارية و نشأتها

أولاً: أصل المشهد السردي- القصصي في بلاد الرافدين ومواضع تنفيذه

أن أي ابتكار يحتاج إلى ثلاثة شروط أساسية كي يكون ناجحاً، الأول هو ظهور الحاجة الملحة له، والشرط الثاني هو أن يعتمد هذا الابتكار على إنتاج حضاري أقدم منه، أما الشرط الأخير فيتمثل بنوعية المادة المستخدمة لإنتاجه(١).

وفق هذا المفهوم، وبتوافر، شروطه أعلاه، وبخاصة الشرط الثاني، يمكننا أن نقول إن المشاهد السردية المتنوعة الممثلة على المنحوتات الجدارية التي زينت القصور الملكية الآشورية منذ عصر الملك الآشوري آشور-ناصر-آبلي(٢)(آشورناصربال) (٨٨٣-٨٥٩ق.م)، قد بلغت أوج ذروتها من ناحية الموضوع والتكوين والأسلوب في عصر الملك آشور-بان-آبلي(٣)(آشوربانيبال) (٦٦٨-٦٢٧ق.م) إذ لم يكن ظهورها وليد الصدفة، بل على العكس من ذلك، فقد امتدت جذورها إلى أصول رافدينية قديمة كانت واحدة من نتاجات حضارة بلاد الرافدين الأصيلة، التي قدمت للعالم أجمع أهم اختراع عَمل على تطوير الفكر والحضارة الإنسانية، ألا وهو اختراع الكتابة.

لقد جاء فن النحت التصويري ليكون ابتكاراً آخر سجله الإنسان العراقي القديم عند بناءه لصروح حضارته الأولى، على الرغم من أن بيئته لم تسعفه بالعديد من المواد الأولية الأساسية في هذا المجال إلا أنه تمكن من تنفيذ العديد من المنجزات الفنية البارزة التي خلدته على مر العصور، ومن أهم تلك المنجزات مشاهد النحت البارز التي تُعد تطوراً طبيعياً لفنون قديمة عرضها الإنسان العراقي، فالمشهد السردي-القصصي كان في الأساس موجوداً منذ العصر الحجري الحديث وذلك عندما بدأ الإنسان بتمثيل ما يجول في خاطره على بعض جدران المساكن التي كان يقطنها مع أفراد أسرته. إذ تُعد الرسوم الجدارية الممثلة على جدران أحد البيوت السكنية

---

(١) رشيد، فوزي، "الأختام الاسطوانية" مجلة آفاق عربية، العدد٦، السنة الثامنة، ١٩٨٩،ص٨٦.

(٢) وهو اللفظ الآشوري لاسم الملك آشور ناصر بال (الثاني). للمزيد يراجع:

سليمان، عامر، المدرسة العراقية في دراسة تاريخنا القديم، الموصل، ٢٠٠٩، ص٨١.

(٣) وهو اللفظ الآشوري لاسم الملك آشوربانيبال. للمزيد يراجع: سليمان، المصدر نفسه، ٢٠٠٩، ص٨١.

في موقع أم الدباغية[١] من أقدم النماذج التي توضح قدرة الإنسان على سرد حدث معين مثّل محوراً أساسياً في حياته آنذاك. ومن أبرز هذه الرسوم مشهد صيد حيوان الاونكر[٢](الشكل١).

وقد تبلورت هذه الفكرة –تمثيل الحدث بشكل متسلسل في النماذج الفنية– في العصور اللاحقة وتنوعت المواد التي مُثلت عليها، إذ نجدها منفذة على بعض الأواني الفخارية العائدة إلى الألف الخامس قبل الميلاد وتحديداً من عصر سامراء[٣] والتي من أهمها مشهد لمجموعة من النساء يرقصنَ وقد شكَّلْنَ حلقة دائرية، ونثرت شعرهنَّ بشكلٍ جانبي[٤]، وربما يدل هذا المشهد على القيام ببعض الطقوس الدينية أو الاجتماعية التي كانت سائدة آنذاك[٥](الشكل٢–أ) وقد تطورت هذه المشاهد في عصر حلف[٦]، إذ صور مشهد على الوجه الداخلي لآنية فخارية من موقع الاربجية[٧]. يظهر على يسار المشهد امرأتان، تشبهان ما ظهر في المشهد السابق، تقفان

---

(١) يبعد موقع أم الدباغية مسافة ١٥كم غرب مدينة الحضر، وهو يتألف من أربع طبقات سكنية يقدر عمر الاستيطان فيه إلى ٥٠٠ سنة تؤرخ ما بين (٦٣٠٠–٥٧٥٠ ق.م) أي إلى عصر قبل حسونة وعصر حسونة القديم. للمزيد يراجع:

Kirkbride, D.,"Umm Dabaghiyah 1971: a preliminary report", IRAQ, Vol.34, 1972, PP.3-16 .

الاعظمي، محمد طه محمد، "العمارة في بداية العصر الحجري الحديث في العراق"، المجلة القطرية للتاريخ والآثار، العدد١، ٢٠٠١، ص٧.

(٢) الاونكر: يُعرف بالحصان العراقي، وقد كان من الحيوانات التي شكلت جزءاً مهماً من اقتصاديات موقع أم الدباغية. للمزيد يراجع: المصدر نفسه، ص٨.

(٣) يُمثل عصر سامراء حقبة زمنية من حقب العصر الحجري الحديث في العراق القديم، وقد سُمي بهذا الاسم نسبة إلى مدينة سامراء الواقعة على بُعد ١٢٠كم إلى الشمال من مدينة بغداد، وقد عُثر فيها على لقى أثرية تعود إلى الألف السادس قبل الميلاد. للمزيد يراجع:

صالح، قحطان رشيد، الكشاف الأثري في العراق، بغداد، ١٩٨٧، ص١١٢.

(٤) للمزيد عن هذه المشاهد الممثلة على فخاريات عصر سامراء يراجع: محسن، زهير صاحب، "فخار سامراء"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٨١، ص١٥٢، الشكل ٧٦: رقم ٣١–٣٧.

(٥) يُشير عدد من الباحثين إلى أن هذا المشهد يُمثل ممارسة لطقوس دينية معينة تؤديها النساء. وربما تمثل جزءاً من عادات اجتماعية شائعة وليس بالضرورة ارتباطها بالطقوس الدينية.

(٦) يُمثل عصر حلف حقبة زمنية من حُقب العصر الحجري الحديث، وقد سُمي بهذا الاسم نسبة إلى تل حلف الواقع على الحدود السورية العراقية قرب منابع نهر الخابور والمعروف قديماً باسم كوزانا وقد انتشرت حضارة حلف إلى خارج حدود بلاد الرافدين والتي تعود إلى الألف الخامس قبل الميلاد. للمزيد يراجع: كسار، أكرم عبد، "عصر حلف في العراق"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٨٢.

(٧) الاربجية: يأخذ تل الاربجية أسمه من قرية الاربجية ويقع على بعد بضعة كيلومترات شمال شرق مدينة نينوى نينوى والتل صغير نسبياً وبعرض ١٥٠م وبارتفاع ٥,٥م للمزيد يراجع:

على جانبي بساط ذات حافات مزركشة وكأنهما تحاولان رفعه إلى أعلى. وصور على يمين المشهد صراع لرجل وجه قوسه باتجاه حيوان ضخم قام بمهاجمته[١] (الشكل٢-ب).

أما عن نوعية المواد التي مُثلت عليها تلك المشاهد الفنية، فيمكن القول أن فكرة المشهد السردي–القصصي قد نُفذت على سطوح متنوعة ولم تتقيد بحيز واحد، إذ نجدها في عصر حلف وعصر العُبيد[٢] ممثلة على الأختام المنبسطة كما أنها بلغت دقة كبيرة على الأختام الاسطوانية من عصر الوركاء(٣٨٠٠-٣١٠٠ق.م)[٣]، فكانت تحمل مشاهد دينية، كتقديم القرابين فضلاً عن مشاهد العراك وصيد الحيوانات[٤] (الشكل٣)

وفي نهاية عصر الوركاء وتحديداً في حدود (٣٣٠٠ق.م)، ظهر أسلوب استخدام الحقول الأفقية المتتابعة، وان كان بشكلٍ يسير ومن دون استخدام خط أفقي واضح يفصل بين

أرضية كل حقل عن الآخر، ومن أبرز النماذج الفنية التي اعتمدت هذا الأسلوب المسلة[٥]

Mallowan M.E.L. and Rose, J.C.,"Excavations at Tall Arpachiyah, 1933", IRAQ, Vol.II, 1935.

[١] يمثل هذا المشهد اقدم نماذج مشاهد الصيد الى جانب المشاهد الطقوسية للمزيد يراجع:
Hijara, I., "Three New Graves at Arpachiyah", World Archaeology, Vol.10, No.2, 1978, P.126.

[٢] عُرف عصر العُبيد بهذا الاسم نسبة إلى تل العُبيد نظراً للكشف عن أثاره لأول مرة في هذا الموقع العائدة إلى الألف الرابع قبل الميلاد، ويُبعد تل العبيد مسافة ٢٥كم جنوب مدينة الناصرية. للمزيد يراجع: باقر، طه، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، الجزء ١، بغداد، ١٩٨٦، ص١٥٦.وكذلك: صالح، المصدر السابق، ص٢٦٩.

[٣] أن الرسوم الحيوانية والنباتية والآدمية الممثلة على الأواني الفخارية والأختام المنبسطة من عصر حلف والعبيد، تعد النواة الأولى لنشأة المشاهد القصصية، والتي تطورت فيما بعد على الأختام الاسطوانية من عصر الوركاء، إذ مُثلت مشاهد كاملة كانت تسرد حدثاً معيناً. للمزيد عن عصر الوركاء والأختام الاسطوانية من هذه الحُقبة يراجع: عبد الرزاق، ريا محسن، "فجر الحضارة السومرية في ضوء أختام الوركاء وجمدة نصر"، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٩٨، ص١٣١-١٤٣.

[٤] مورتكات، أنطوان، الفن في العراق القديم، ترجمة: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد، ١٩٧٥، ص٤٠.

[٥] المسلة (stele): هي كتلة حجرية كبيرة ينقش على وجهها الامامي، موضوع فني معين ينفذ بالنحت البارز واحياناً ينقش وجهها الامامي والخلفي بمشاهد فنية متنوعة، وقد أُخذت اللفظة (stele) عن اليونانية. أما المصطلح (obelisk) فقد أطلق على العمود الطويل المدبب المنحوت من أربع جهات وقد شاع هذا النوع عند

المعروفة بمسلة صيد الأسود[١]، إذ نفذَ عليها مشهدان بالنحت البارز، يُمثل كلٌّ منها طريقة معينة لصيد الأسود، إذ يظهر في الحقل العلوي رجل يهاجم أسداً ويطعنه برمح في صدره، أما في الحقل الآخر فيظهر الرجل نفسه وهو يصطاد مجموعة أُسود بالقوس والسهام[٢] (الشكل٤). والأنموذج الآخر، يبدو أكثر تعقيداً من حيث زيادة عدد الحقول الأفقية وتمثيل أحداث القصة، جاءنا من مدينة الوركاء ويعود تأريخه إلى حدود (٣٢٠٠ق.م) أي نهاية عصر الوركاء أيضاً، وقد أطلق عليه الباحثون الإناء النذري أو إناء الوركاء[٣]. وقد مُثّلت عليه مشاهد تحمل مضموناً دينياً[٤]. إذ تقوم الفكرة الأساسية فيها على دورة الحياة التي يُعد الماء أساساً لها، كما ضَمت المشاهد رجالاً يحملون الهدايا والنذور ويقومون بتقديمها أمام الآلهة[٥](الشكل٥).

الآشوريين أما النوع الأول فقد كان أكثر استخداماً في بلاد الرافدين وأول نماذج المسلات يعود إلى هذا النوع. للمزيد عن المسلات يراجع:

Andrae, W. Ausgrabungen Der Deutschen Orient-Gesellschaft In Assur, Osnabrück, 1972;

الراوي، هالة عبد الكريم سليمان كرموش، "المسلات الملكية في العراق القديم دراسة تاريخية – فنية"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٢.

(١) تحمل هذه المسلة الرقم المتحفي (٢٣٤٧٧–م ع) وهي محفوظة الآن في المتحف العراقي، صُنعت من حجر البازلت الأسود، وغير منتظمة الشكل، تبلغ قياساتها ٨٠سم ارتفاعاً و٧٥سم عرضاً. للمزيد عن هذه المسلة يراجع: بصمه چي، فرج،"الوركاء"، مجلة سومر، المجلد ١١، ١٩٥٥، ص٦٠.

(٢) مورتكات، المصدر السابق، ص٣٦.

(٣) صُنع هذا الإناء من الرخام، ويبلغ ارتفاعه ١١٠سم أما قطره من الأعلى فيبلغ ٣٨سم، وهو محفوظ الآن في المتحف العراقي، يحمل الرقم المتحفي (١٩٦٠٦– م ع)، عُثر عليه في منطقة معبد اينانا لذا عَدهُ الباحثون وعاءً طقوسياً خاصاً وانه قد تم تمثيله في الحقل العلوي ضمن المشاهد المنفذة عليه بالنحت البارز. للمزيد يراجع: بصمه چي، المصدر السابق، ص٥٩.

(٤) من المرجح أن قراءة هذه الحقول تكون من الأسفل إلى الأعلى نظراً لان الماء يُعد أساس كل الأحياء، وقد مُثل على الإناء بشكل خطوط متموجة يليه حقل صُور عليه حيوانات تسير بشكل متتابع، ومن ثم حقل ثالث يضم رجالاً عراة ربما يمثلون كهنة، يظهر ما يشبههم في الحقل الرابع وهم يقدمون القرابين للآلهة. وقد كان يفصل بين حقل وآخر شريط خالٍ من الزخارف ذات ارتفاعات متفاوتة. ويمثل الحقل الرابع ذروة الحدث وهناك من يرى أن قراءة المشاهد تكون من الأعلى إلى الأسفل لان الآلهة بحسب معتقدات العراقيين القدماء أسمى ما في الوجود. والرأي الأول هو الأكثر قبولاً لان الماء يمثل نقطة البداية في سرد الحدث كونه أساس كل شي يراجع:

Bahrani, Z., "Perfomativity And The Image: Narrative, Representation, And The Uruk Vase" In: E.Erica. Leaving No Stones Vnturned Essays On The Ancient Near East And Egypt, New York, 2002, P.17f.

(٥) ربما تمثل الآلهة اينانا والتي عُرفت عند الأكديين بالآلهة عشتار آلهة الحب والحرب. للمزيد يراجع:

إن أسلوب الفن السردي–القصصي المُمثّل على هذا الإناء يعكس جانباً مهماً من جوانب أفكار ذلك العصر، إذ يُمثل الماء والنبات والحيوان والإنسان فضلاً عن صلتها بالآلهة التي تظهر مصورة في الحقل العلوي وهي تستقبل الهدايا والنذور[١].

ومن الكنوز السومرية التي عُثر عليها في مدينة أور[٢] والعائدة إلى عصر فجر السلالات (٢٩٠٠–٢٤٠٠ق.م)، صندوق خشبي زُيّنت جوانبه الأساسية بمشاهد للحرب والسلام[٣]، وقد نفذت هذه المشاهد بالصدف والعقيق الأحمر واللازورد وثبتت بالقار. يصّور الوجه الأول منه، المقسم إلى ثلاثة حقول أفقية، مشاهد حربية ظهر الحاكم في أحدها وهو يتوسط المحاربين، ويضم الحقلان الآخران أسرى وعربات حربية. أما الوجه الثاني فقد مُثل عليه مشهد الوليمة أو الاحتفال بالنصر[٤] (الشكل٦).

فضلاً عن الحقول المصورة على راية أور، فقد تم العثور على نماذج فنية متنوعة تعود إلى عصر فجر السلالات الثاني تمثل استمراراً لتنفيذ الحقول القصصية على الأحجار، التي من

Leick, G.A., Dictionary Of Ancient Near Eastern Mythology, London And New York, 1991, P. 86f.

[١] شاعت مشاهد تقديم القرابين والنذور في عصري الوركاء وعصر جمدة نصر (٣٢٠٠–٢٩٠٠ق.م)، إذ تظهر على الأختام الاسطوانية العائدة إلى هذين العصرين مشاهد تقديم الهدايا والنذور التي تضم رجالاً يحملون أواني ذات أشكال متعددة كان من بينها أواني مخروطية أو اسطوانية الشكل تُشبه إناء الوركاء، وهذا ما يُفسر وظيفته. للمزيد عن المشاهد الفنية يراجع: عبد الرزاق، المصدر السابق، ١٩٩٨، ص١٤٠.
أما عن أشكال الأواني المنفذة على الأختام الاسطوانية فيراجع: المصدر نفسه، ص١٧٧.

[٢] مدينة أور: تعرف أطلالها اليوم بتل المقير، وهي على بُعد ١٧كم جنوب غرب الناصرية مركز محافظة ذي قار وعلى بُعد ٣٦٥كم جنوب شرق محافظة بغداد. للمزيد يراجع:
Woolley, S.L., UR Excavation, London, 1955.

[٣] عُرف هذا الصندوق باسم راية أور، وهو محفوظ الآن في المتحف البريطاني. للمزيد يراجع: لويد، سيتن، فن الشرق الأدنى القديم، ترجمة: محمود درويش، بغداد، ١٩٩٨، ص٩٤. وكذلك: عكاشة، ثروت، تاريخ الفن، بيروت ١٩٧٢، ص٢٢٥.

[٤] مظلوم، طارق عبد الوهاب، "النحت البارز من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث"، حضارة العراق، الجزء٤، بغداد، ١٩٨٥، ص٤٠.

أبرزها الألواح النذرية[١] والمسلات[٢]، إذ كانت تحمل مشاهد دينية ودنيوية كبناء المعابد أو الاحتفالات بالنصر. ومن العصر نفسه عُثر على مشهد حلب الأبقار الممثل بأسلوب التكفيت، عند قاعدة الزقورة في موقع تل العُبيد، ويضم هذا المشهد العديد من أشكال الطيور والماشية، فضلاً عن أبقار تخرج من أحد جانبي الحظيرة. وعلى الجانب الآخر مُثّل رجال يقومون بحلب الأبقار وعمل الزبدة[٣]. وقد نفذت هذه الأشكال على حجر الكلس والصدف وعلى أرضية سوداء من حجر الاردواز، ثُبتت عليها بواسطة القار، يحد المشهد من الأعلى والأسفل شريط نحاسي[٤] (الشكل٧).

وجاءت من العصر الأكدي (٢٣٧١–٢٢٣٠ق.م) مسلة الملك نرام–سين (٢٢٩١–٢٢٥٥ق.م) لتكون امتداداً لنماذج المسلات التي ظهرت في عصر الوركاء، إذ نفذت مشاهد هذه المسلة بشكلٍ متتابع لكن من دون وجود خط الأرضية الذي يفصل بين الحقول الأفقية والذي شاع في العصر السابق.

إن مسلة الملك نرام–سين والمعروفة بمسلة النصر[٥] صورت لنا انتصار هذا الملك على أقوام اللولوبو[٦]، إذ يظهر الملك نرام–سين في أعلى المسلة بحجم كبير يفوق حجم الأشكال

---

(١) الألواح النذرية: هي ألواح حجرية ذات شكل مربع مثقوبة من الوسط مُثل عليها مشاهد بالنحت البارز، إذ كانت مقسمة إلى ثلاثة حقول يُخصص الحقل العلوي لمشهد الاحتفال والشراب. ولا يُعرف بالضبط الغرض من هذه الألواح. للمزيد يراجع: مورتكات، المصدر السابق، ص٨٨.

(٢) للمزيد عن المسلات في عصر فجر السلالات وعصر سلالة أور الثالثة (٢١١٢–٢٠٠٤ق.م) يراجع: Suter, Op.Cit., P.161ff.

(٣) للمزيد عن المشهد يراجع: مورتكات، المصدر السابق، ص١٥٠، الألواح ١٢٢–١٢٤.

(٤) جزء من هذا المشهد محفوظ الآن في المتحف العراقي، أما الجزء الآخر فهو محفوظ في متحف الجامعة في فيلادلفيا. النجم، حسين طه، "تاريخ الألبان"، مجلة سومر، المجلد١٨، ١٩٦٢، ص١٠١–١١٨.

(٥) نُحتت هذه المسلة من حجر رملي مائل إلى الحمرة، ذات شكل مستطيل وذات قمة على شكل قوس نصف دائري، يبلغ ارتفاعها مترين وعرضها متر تقريباً، وهي محفوظة الآن في متحف اللوفر. للمزيد يراجع: مورتكات، المصدر السابق، ص١٧٨.

(٦) اللولوبو: أقوام سكنت المناطق الجبلية الشرقية ومنطقة سهل شهرزور. للمزيد يراجع: عادل، ناجي، "النحت الاكدي"، مجلة سومر، المجلد ٢٤، العدد ١–٢، ١٩٦٨، ص٩٧.

الأخرى التي تمثل من الأعداء المتساقطين صرعى في أرض المعركة[١] وجنوده الذين تسلقوا منحدر الجبل. (الشكل٨).

وفي العصر البابلي القديم (٢٠٠٤-١٥٩٥ق.م) كانت الرسوم الجدارية تؤدي الوظيفة نفسها التي تؤديها الألواح الحجرية، فهي تعرض صوراً فنية ملونة مقسمة إلى حقول أفقية، في بعض الأحيان، وقد نفذت هذه الرسوم مباشرة على ملاط من الطين أو على طبقة من الجص. ومن أبرز نماذج الرسوم الجدارية العائدة إلى هذا العصر، هي الرسوم الجدارية من قصر الملك زمري-ليم (١٧٧٥-١٧٦١ق.م) في مدينة ماري[٢]، والتي من أبرزها الرسوم التي تصور مشهد تنصيب الملك بحضور الآلهة عشتار، إذ ظهرت الآلهة واقفة على أسدها. وقد أحاط بالمشهد إطار يضم أشجاراً وحيوانات كان بعضها حيوانات خرافية[٣] (الشكل٩).

وقد استمر استخدام أسلوب المشاهد السردية-القصصية في بلاد الرافدين حتى بلغَ أوجه في العصر الآشوري الحديث.

ثانياً: آراء الباحثين في أصل المنحوتات الجدارية

يُؤسس الفن بشكل عام على الخبرات السابقة، أي أن كل خطوة حديثةٍ لابد من أنها قد اعتمدت على أخرى سابقة لها، مما يؤدي إلى تراكم الخبرات والمهارات الفنية على مرّ العصور التي بدورها (الخبرات) تحمل مزايا ولمسات خاصة وعامة، فتميّز العمل الفني بين عصر وآخر وبلد وآخر. وقد تراكمت لدى الفنان الآشوري الخبرة عبر العصور الطويلة في مجال الفن بشكلٍ عام وفي مجال النحت البارز بشكلٍ خاص[٤]، وبهذا فإن المنحوتات الجدارية لم تظهر بشكل

---

[١] أن تمثيل الملك بحجم كبير هو موروث من الفن السومري القديم إذ كان يتم تمثيل الإله بحجم أكبر من باقي الأشخاص بحيث يطغى على المشهد الفني. للمزيد يراجع: مورتكات، المصدر السابق، ص١٤٧.

[٢] مدينة ماري (تل الحريري حالياً) تقع في سورية على الضفة اليمنى لنهر الفرات وعلى بُعد ١١كم شمال غرب بلدة البو كمال، عند الحدود العراقية السورية. للمزيد يراجع: باقر، ١٩٨٦، المصدر السابق، ص٢٨٥.

[٣] للمزيد عن مشهد تنصيب الملك زمري-ليم يراجع: مورتكات، المصدر السابق، ص٢٣٥.

[٤] لقد ورث الآشوريون عن السومريين والاكديين العديد من الأساليب الفنية التي أوصلتهم إلى استنباط نماذج فنية جديدة تضاهي ما كان موجوداً لدى حضارات أخرى. للمزيد يراجع:

Barnett, R.D., Assyrian Sculpture In The Brithsh Museum, Canada, 1975, P.23f.

مفاجئ في العصر الآشوري الحديث بل جاءت نتيجة لتراكم الخبرة لدى الفنان الآشوري، الذي قام منذ العصر الآشوري الوسيط (١٥٢١-٩١٢ق.م) بتمثيل المشاهد الفنية في فراغ محدود جداً على سطح الأختام الاسطوانية[١] كما وجدت بعض حقول النحت البارز التي ترقى إلى عصر الملك توكلتي-ننورتا الأول (١٢٤٤-١٢٠٨ق.م) وقد نفذت بعضها على غطاء جرة مدورة عُثر عليه في مدينة آشور[٢]. إذ يحمل حقلين، ظهر في الأول منها مشهداً قصصياً، فيه شخص يبدو إنه الملك مع أحد قادته في حالة هجوم على أحد أفراد العدو الذي سقط على ركبتيهِ، والملك يضع قدمه اليسرى على العدو الصريع ويقوم بقطع رأسه بسيف يحمله بيده اليمنى، وقد استطاع الفنان أن يُظهر ملامح الألم التي بدت واضحة على وجه الرجل، وإلى جانبه جثث الأشخاص الذين سقطوا في المعركة. أما الحقل الأسفل (الثاني) فلم يبق منه سوى جزء يسير، صور فيه الملك وهو يعتمر قبعة تشبه الطربوش وقد ترجل من عربته التي كان يقف عليها أحد موظفيه البارزين[٣] (الشكل١٠). ومن أهم الانجازات الفنية الأخرى من عصر هذا الملك مشاهد الرسوم الجدارية التي تعد تواصلاً فنياً لما وجد في العصور السابقة، كونها تضم حقولاً أفقية نُفّذ عليها مشاهد زخرفية-حيوانية[٤] (الشكل١١).

أما في عصر الملك آشور-ناصر-آپلي الأول (١٠٥٠-١٠٣٢ق.م) فقد قام الفنان الآشوري بتمثيل جزءٍ من حوليات هذا الملك على مسلة كانت عبارة عن كتلة من حجر الكلس الأبيض ذات قمة متدرجة مُثلت المشاهد الفنية على جوانبها الضيقة بشكل حقول أفقية إذ مثلت الانتقالة الحقيقة من نماذج الفنون السابقة[٥] إلى المنحوتات الجدارية الآشورية في عصرها

---

[١] مورتكات، المصدر السابق، ص٣٤٦.

[٢] مدينة آشور (قلعة الشرقاط حالياً): أولى العواصم الآشورية، وتتميز بمكانتها الدينية كونها مركز عبادة الإله آشور، الإله القومي للآشوريين، وتقع هذه المدينة على الضفة اليمنى لنهر دجلة الى الجنوب من بلدة الشرقاط بـ١٠كم. للمزيد يراجع: سفر، فؤاد، أشور، بغداد، ١٩٦٠.

[٣] صُنعَ هذا الغطاء من المرمر، وهو ذو لون أسود بقي جزء منه بحالة جيدة، ويبلغ قطره ١٢.٢سم. للمزيد يراجع: مورتكات، المصدر السابق، ص٣٤٦.

[٤] للمزيد عن هذه الرسوم يراجع: عكاشة، المصدر السابق، ص٤٢١.

[٥] من أبرز هذه النماذج هي المسلة المكسورة كما يُطلق عليها الباحثون، والتي عُثر عليها في مدينة نينوى والمؤرخة إلى عصر الملك توكلتي-آبل-ايشّرا الأول (تجلاتبليزر) (١١١٥-١٠٧٧ق.م) أو عصر أبنه الملك آشور-بيل-كالا (١٠٧٤-١٠٥٧ق.م). للمزيد عن هذه المسلة يراجع:
Curtis, J., "The Broken Obelisk", IRAQ, Vol. LXIX, 2007, P.53f.

الحديث، لقد رتبت هذه الحقول الأفقية بشكل أفقي إذ أنها تحيط بجسم المسلة وهي تحمل مشاهد عن الحياة الآشورية في السلم والحرب(١) (الشكل١٢). وفي بداية العصر الآشوري الحديث (٩١١-٦١٢ق.م) وقبل أن يتوصل الفنان الآشوري إلى نحت المشاهد الفنية على حقول المنحوتات الجدارية، قام بتنفيذ تلك المشاهد بالآجر المزجج(٢) الملون بألوان زاهية كتلك التي وصلتنا من عصر الملك توكلتي-ننورتا الثاني (٨٩٠-٨٨٤ق.م) والد الملك آشور-ناصر-آپلي الثاني (آشور ناصر بال)(٣). وبهذا فإن المنحوتات الجدارية جاءت نتيجة لدمج نوعين من الفنون الرافدينية السابقة، وهي الرسوم الجدارية، ونماذج النحت البارز ذات المشاهد الموزعة على حقول، حملت مواضيع مكملة لبعضها البعض(٤).

بدأ الآشوريون بتزيين جدران قصورهم الملكية بنقشٍ بارز في وقت مبكر من القرن التاسع قبل الميلاد عندما أقدم آشور-ناصر-آپلي الثاني (آشور ناصر بال) على تغليف جدران قصره الملكي في مدينة كلخو (نمرود)(٥) بمساحات واسعة من المنحوتات الجدارية المنقوشة نقشاً بارزاً،

---

(١) تحمل المسلة البيضاء الرقم المتحفي (BM.118807)، عثر عليها رسام (Rasam) في عام ١٨٥٣م في تل قوينجق بمدينة نينوى، وقد كانت هناك العديد من الآراء حول عائدية هذه المسلة، إذ ينسبها بعض الباحثين إلى عصر الملك آشور-ناصر-آپلي الثاني، ومنهم لاندسبرگر (Landsberger)، في حين يرى البعض الآخر انها تعود إلى عصر الملك آشور-ناصر-آپلي الأول، ومنهم اونگر (Unger) ومورتكات (Moortgat)، وذلك لعدة أسباب منها أسلوب النحت الذي أمتاز بالخشونة مقارنة بأسلوب النحت في عصر آشور-ناصر-آپلي الثاني فضلاً عن طراز الملابس وغطاء الرأس. للمزيد عن المسلة يراجع:

Reade, J.E. "Aššur-naşir-pal. I And The White Obelisk", IRAQ, Vol.XXXVII, 1975, P. 129f; Sollbeger, E."The Whit Oblisk", IRAQ, Vol. XXXVI, 1974, P.231f.

(٢) الآجر المزجج هو عبارة عن قطع صغيرة من الطين المفخور تلون بألوان زاهية وترتب مع بعضها البعض بحيث تعطي أشكالاً متنوعة.

عبد الرزاق، جنان عبد الواحد، جدلية التواصل في العمارة العراقية، بغداد، ٢٠٠٣، ص٢٣٥.

(٣) حسين، مزاحم محمود،"الآجر المكتشف في نمرود في ضوء التنقيبات الأثرية أنواعه واستعمالاته" مجلة سومر، المجلد ٥٣، (٢٠٠٥-٢٠٠٦)، ص٢٦٠-٢٦١.

(٤) سعيد، مؤيد، "المكان كمصطلح تأريخي فني في فنون العراق القديمة"، مجلة آفاق عربية، العدد١، السنة الأولى، ١٩٨٩، ص٨٦.

(٥) كلخو (نمرود حديثاً): تقع هذه المدينة على الجانب الشرقي من نهر دجلة وعلى بُعد ٣كم جنوب شرق مدينة مدينة الموصل، قام بتشييدها الملك شلمانُ-اشريد الأول (شلمنصر) (١٢٧٤-١٢٤٥ق.م)، وجددها الملك آشور- ناصر-آپلي الثاني. للمزيد يراجع: حسين، مزاحم محمود وسليمان، عامر،نمرود مدينة الكنوز الذهبية، بغداد، ٢٠٠٠.

بارزاً، والتي تحمل مشاهد تخص حملاته العسكرية وانتصاراته على جيوش وملوك المقاطعات المتمردة التابعة للدولة الآشورية، فضلاً عن الكثير من المشاهد التي تصّور أعمال الملك العمرانية والدينية، وغيرها من مشاهد الصيد وأخرى تتعلق بالحياة اليومية[١].

إن مشاهد النحت البارز كانت ابتكاراً أصيلاً في بلاد الرافدين فبغض النظر عن المادة التي نفِذ عليها العمل الفني، فإن الأسلوب السردي كان شائعاً في العصر الآشوري الحديث لأنه يُعبر عن روح التوسع والنفوذ التي أمتاز بها ملوك هذه الحُقبة الزمنية، إذ نفذ هذا الأسلوب بالنحت البارز سواء أكان الحجم كبيراً على المنحوتات الجدارية أو صغيراً على الأختام الاسطوانية[٢] فضلاً عن تنفيذه على الرسوم الجدارية التي من أبرزها ما وجد من رسوم في تل بارسيب[٣]. يدعم ذلك ما تم عرضه عن أصالة المشهد السردي–القصصي وقِدمه في بلاد الرافدين واستمرار تنفيذه عبر العصور، سواء أكان على شكل حقول صغيرة أم كبيرة تحمل في مضامينها قصة معينة يتم التعبير عنها بشتى الوسائل.

بمقابل ذلك يرى عدد من الباحثين أن الأصول الأولى لنشأة المنحوتات الجدارية وبواكير ابتكارها تعود إلى بلدان أخرى، وأن هذا النوع من الفنون قد جاء إلى بلاد الرافدين من خارج حدودها، إذ يُرجح بعضهم أصولها إلى بلاد الأناضول[٤]. لأن هذا الأسلوب أستُخدم في بلاد الأناضول منذ القرن الرابع عشر قبل الميلاد، وان كان بطريقة مختلفة، إذ زُين سور المنطقة

---

(1) Reade, J.E., "Twelve Ashurnasirpal Reliefs", IRAQ, Vol. XXVII, 1965, P.119.

(٢) للمزيد عن المشاهد المنفذة على الأختام الاسطوانية من العصر الآشوري الحديث يراجع:
Frankfort, H., Cylinder Seals, London, 1939, P.197f.

(٣) مدينة كار–شلمانُ–اشريد، عُرفت أطلال هذه المدينة حديثاً بـ (تل بارسيب). تقع على الضفة الشرقية لنهر الفرات، ضمن الحدود السورية، وهي عاصمة بيت–اديني الآرامية في أعالي سوريا. للمزيد يراجع: بارو، اندريه، بلاد آشور، ترجمة: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد، ١٩٧٥، ص٢٧٨.

(٤) يشير هورست گلينغل (H. Klengel) إلى أن حقول النحت البارز قد انتقلت من بلاد الأناضول إلى وادي الرافدين في القرن التاسع قبل الميلاد بعد أن نشأت هناك في حدود القرن الحادي عشر قبل الميلاد. للمزيد يراجع:
Klengel, H., Kulturgeschichte Des Alten Vorderasion, Berlin, 1989, P.371.

المقدسة في الاجاهيوك[١] وأبراج مداخلها بمنحوتات كانت تؤلف جزءاً من البناء، وقد نفذ على هذه المنحوتات مشاهد متعددة كان أبرزها يصور ملكاً يقف أمام إله جالس على عرشه[٢] (الشكل١٣).

ومن القرن الحادي عشر قبل الميلاد أتت منحوتات الملك كيبارا من كوزآنا (تل حلف)[٣]. أنموذجاً أستدل به بعض الباحثين على أسبقية هذا النوع من الفنون في بلاد الأناضول[٤]. إذ نفذت مشاهد دينية وأخرى تضم مخلوقات مركبة على حجر البازلت الخشن[٥]فضلاً عن تماثيل الحيوانات المركبة التي كانت تزيين إحد أروقة قصر كيبارا(الشكل١٤).

وعلى الرغم من ذلك، فان هذا لا يُعد دليلاً على عدم أصالة فن النحت البارز على الحقول الضخمة التي كانت تزين جدران القصور الآشورية في بلاد آشور، بل على العكس من ذلك فقد كانت بلاد الرافدين، وعلى مر العصور مصدراً مهماً تنهل منه البلدان المجاورة أنواع الفنون والمعارف كافة. وإذا تتبعنا أصول الكثير من المشاهد الفنية والعديد من الأساليب الخاصة بتنفيذها لوجدناها ذات أصول رافدينية[٦] ولعل تفسير ذلك يكمن في إمكانية كون الأقوام التي سكنت بلاد الأناضول وشمال سوريا[٧] من

---

[١] الاجاهيوك: مدينة قديمة في بلاد الأناضول تقع شمال شرق حاتوشاش (بوغازي كوي حديثاً) عاصمة الدولة الحثية القديمة. للمزيد يراجع: جرك، اوسام بحر، "تأثير فنون وادي الرافدين على الفنون الحثية"، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، ٢٠٠٤، ص٨.

[٢] المصدر نفسه، ص٣٦.

[٣] للمزيد يراجع: ساكز، هاري، قوة آشور، ترجمة: عامر سليمان، بغداد، ١٩٩٩، ص٤٥٤.

[٤] مظلوم، طارق عبد الوهاب، "النحت البارز من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث" حضارة العراق، الجزء ٤، بغداد، ١٩٨٥، ص٧٨.

[٥] بارو، المصدر السابق، ص١٠٤.

[٦] للمزيد عن أنواع المشاهد الفنية التي انتقلت من بلاد الرافدين إلى بلاد الأناضول يراجع: جرك، المصدر السابق، ص٨٩ وما بعدها.

[٧] لقد قامت العديد في الممالك الحثية في منطقة شمال سوريا وذلك بعد انهيار الدولة الحثية في بلاد الأناضول (آسيا الصغرى) في حدود عام ١٢٠٠ق.م. للمزيد يراجع: الحديدي، أحمد زيدان، "علاقات بلاد آشور مع الممالك الحثية الحديثة" أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٥.

حيثين[1] وآراميين[2] قد تأثرت بالعديد من الأفكار الرافدينية التي تعود بأُصولها إلى حقب زمنية قديمة تعود إلى عصر فجر السلالات الثالث مثل استخدام تماثيل الأسود على جانبي مدخل الجناح المقدس في معبد الإلهة ننخورساك في تل العبيد[3]، فضلاً عن مشاهد الرسوم الجدارية في العصر البابلي القديم وكذلك أشكال الحيوانات التي ظهرت في العصر نفسه(الشكل ١٤-ب)، والتي تطورت في حقب لاحقة إلى نُصب حجرية وضعت عند الأبواب لتحرسها والى جانبها نُحِتتْ ألواح حجرية تحمل مواضيع مختلفة[4].

وقبل الانتقال إلى مناقشة الرأي الآخر عن أصل المنحوتات الجدارية، تجدر الإشارة إلى بعض نقاط الاختلاف الأساسية بين النماذج الآشورية ونماذج النحت البارز في بلاد الأناضول وشمال سوريا:

	المنحوتات الجدارية الآشورية	النحت البارز الحثي
١.	تُغلف أسفل الجدران المبنية من اللبن في الأجزاء الداخلية من المبنى.	تشكل الأجزاء السفلى من الجدران الخارجية للقصور.
٢.	تحمل مشاهد سردية شاملة وتعرض هيئات لشخصيات متعددة.	يُنفذ عليها عدد قليل من صور الأشخاص. وكانت مشاهدها مركزة.
٣.	اشتملت على مواضيع متنوعة مثل المشاهد الرسمية والحربية والدينية فضلاً عن مشاهد الحياة اليومية حتى في حالة عدم وجود صورة الحاكم.	ركزت مواضيعها على المشاهد الدينية ومشاهد الصيد والحروب ومعظمها يدور في إطار العلاقة بالحاكم.
٤.	أسلوب التنفيذ كان أكثر واقعية من حيث إبراز العناصر النباتية والأشكال الآدمية خاصة في مشاهد الحرب والصيد أما المشاهد الدينية فكانت تميل إلى السكون.	أسلوب التنفيذ جامد وبعيد عن الطبيعية وعدم العناية بنسب الأشكال الآدمية أو واقعية تنفيذها.

---

[1] الحثيون: هم أقوام هندواوربية نزحت عند مطلع الألف الثاني قبل الميلاد إلى بلاد الأناضول ويُعتقد أنهم جاؤوا من الشمال أي من منطقة القوقاس ودخلوا البلاد على مراحل متدرجة. للمزيد يراجع: الصالحي، صلاح رشيد، المملكة الحثية، دراسة في التاريخ السياسي الأنضول، الطبعة٢، بغداد، ٢٠١١.

[2] الآراميون: قبائل جزرية نزحت من الجزيرة العربية واستوطنت في الأجزاء الشرقية من سوريا ثم انتقلت إلى الشمال السوري وأخيراً استوطنت في منطقة الفرات الأوسط. للمزيد يراجع: دوبونت، سومر،"الاراميون"، تعريب: البير ابونا، مجلة سومر، المجلد١٩، ١٩٦٣،ص٩٦-١٥٤؛ وكذلك غزالة، هديب حياوي، "دور حضارة العراق القديمة في بلاد الشام"، ٢٠٠٩، ص٧٧.

[3] الخطابي، علي سالم،"خصائص المعبد العمارية من عصر فجر السلالات إلى نهاية العصر البابلي القديم"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠١١، ص٢١٣.

[4] مظلوم، المصدر السابق، ١٩٨٥، ص٧٦.

يبدو واضحاً من خلال عرض أبرز نقاط الأختلاف بين المنحوتات الجدارية الاشورية والنحت البارز الحثي، إن لكل منهما اسلوبه الخاص في التنفيذ وعرض المضمون، وهذا ينفي أعتقاد بعض الباحثين في اتخاذ هذا النوع من الفنون الاشورية المميزة عن أصول اناضولية.

أما الرأي الآخر في أصل المنحوتات الجدارية ونشأتها[١]، فيعتمد على المقارنة بين بعض النماذج الفنية الآشورية من العصر الآشوري الحديث، ونماذج فنية أخرى من مصر القديمة أكتُشف أُنموذجان نُفذا متجاورين في منطقة نهر الكلب[٢] يمثل الأول واجهة صخرية من القرن الثالث عشر قبل الميلاد وتحديداً من عصر الملك رمسيس الثاني[٣] (١٢٩٠-١٢٢٤ق.م)، أما الآخر فيعود إلى القرن السابع قبل الميلاد وهو من عصر الملك الآشوري آشور-اخ-ادّينا[٤] (أسرحدون) (٦٨٠-٦٦٩ق.م)، والذي تعده الباحثة فيلدمان (M.Feldman) انعكاساً واضحاً لتأثير الفن المصري القديم على الفن الآشوري من حيث المضمون والفكرة، فقد سجل رمسيس الثاني انتصاراته في منطقة بلاد الشام، أما الملك الآشوري فيذكر دخوله الناجح إلى مدينة ممفيس[٥] في

---

[١] تشير الباحثة ماريان فيلدمان (M.Feldman) إلى أن الآشوريين قد تأثروا بالأسلوب المصري في تمثيل بعض المشاهد الفنية، فضلاً عن أسلوب التقليد والمحاكاة من الملك الآشوري آشور-اخ-ادّينا (أسرحدون) في اختيار مكان تسجيل دخوله إلى ممفس في مصر على الرغم من أنها تذكر اعتماد كلا الأنموذجين على الموروث الفني المستوحى من حضارتيهما. للمزيد يراجع:
Feldman, M., "Nineveh To Thebes And Back Art And Politics Between Assyria And Egypt In The Seventh Century", IRAQ, Vol. XLIX, 2004, P.141.

[٢] تقع هذه المنطقة شمال بيروت، وتعد الحد الفاصل بين مصر القديمة والمملكة الحثية. أما النهر فإنه ينبع من جبل حنين ويجري في أرض تنحدر نحو البحر المتوسط. للمزيد يراجع: أطلس العراق والعالم، مؤسسة سعيد الصباغ، بيروت، (د.ت)، الخارطة رقم(٤٠) وكذلك: الدليمي، محمد صبحي عبد الله، "العلاقات العراقية المصرية في العصور القديمة منذ منتصف الألف الرابع وحتى عام ٥٣٩ق.م"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٨٨، ص١٥٩.

[٣] رمسيس الثاني: أشهر فراعنة السلالة التاسعة عشر في مصر، وقد قام في السنة الرابعة من حكمه بحملة استطلاعية لتأمين طرق المواصلات وصل فيها إلى منطقة نهر الكلب. للمزيد يراجع:
سعد الله، محمد علي، تاريخ مصر القديمة، الإسكندرية، ٢٠٠١، ص٢٨٠. وكذلك دودسون، إدان، ملوك النيل، ترجمة: مروة سعيد الفقي، القاهرة، ٢٠٠١، ص١٤٧.

[٤] آشور-اخ-ادّينا: هو اللفظ الأكدي لاسم الملك أسرحدون. للمزيد يراجع: سليمان، المصدر السابق، ٢٠٠٩، ص٨١.

[٥] ممفيس: إحدى المدن المهمة في مصر السفلى، كانت عاصمة ومقراً للفراعنة في حقب متعددة، سيطر عليها الملك آشور-اخ-ادّينا (أسرحدون). للمزيد يراجع: مهران، محمد بيومي، مصر والشرق الأدنى القديم، الجزء الثالث، الإسكندرية (د.ت)، ص٦٢٤ وما بعدها.

مصر[١] وهي المرة الأولى التي يتسنى لملك من بلاد الرافدين السيطرة عليها بشكل فعلي[٢] وعلى الرغم من اختلاف المشهدين فقد عقدت هذه الباحثة المقارنة لتدعم تأثير الفن المصري في الفن الآشوري، إذ مُثّل الملك رمسيس الثاني واقفاً أمام الإله آمون وهو يقوم بضرب أحد جنود العدو، وقد أحتل المشهد نصف الواجهة الصخرية أما النصف الثاني فقد خُصص للكتابة[٣]. أما الملك آشور–اخ–ادّينا (أسرحدون) فكان يقف بوضعية جانبية بكل هيبة وإجلال، يظهر إلى الأعلى منه رموز الآلهة، وقد نُفذ النص المسماري على الجزء الأسفل من ملابس الملك[٤](الشكل١٥).

إن وضعية الملك آشور–آخ–ادّينا (أسرحدون) مألوفة في الفن العراقي القديم ويمكن مقارنتها مع نماذج أخرى نفذت على واجهات صخرية تعود إلى عصور أقدم، منها الواجهة الصخرية في باڤيان[٥](الشكل١٦). فضلاً عن نماذج أقدم تعود إلى العصر الاكدي وتحديداً إلى عصر الملك نرام–سين وذلك على واجهة صخرية بالقرب من منطقة دربندي گاوور[٦] في محافظة السليمانية، إذ يخلد الملك انتصاره على أقوام اللولوبو[٧]. والأنموذج الآخر العائد إلى

---

[١] لقد كانت بلاد آشور ومصر القديمة ترتبط بعلاقات سياسية وتجارية تعود إلى العصر الآشوري الوسيط (١٥٢١–٩١٢ق.م) وتحديداً منذ عصر الملك آشور–اوبلط الأول (١٣٦٥–١٣٣٠ق.م)، وكانت بصيغة تبادل الهدايا. للمزيد يراجع: ساكز، المصدر السابق، ص٦٩.

[٢] الدليمي، المصدر السابق، ص١٥٩ وما بعدها.

[3] Feldman, Op. Cit., P.148.

[4] Ibid, P.149.

[٥] باڤيان: قرية صغيرة في قضاء الشيخان، قريبة من نهر الگومل كُشف بالقرب منها إحدى الواجهات الصخرية الصخرية المشهورة والتي تعود إلى عصر الملك الآشوري سين–آخي–اريبا(سنحاريب)، إذ يظهر الملك وهو واقف أمام الإله الآشوري وقد وجدت كتابات مسمارية على هذه الواجهة. يراجع:

Jacobsen, Th. and Lloyd, S.,Sennacherib's Aqueduct at Jerwan, OIP.24,Chiago,1935, P.44.

وكذلك: عواد، كوركيس، "تحقيقات بلدانية–تاريخية–أثرية في شرق الموصل "مجلة سومر، المجلد ١٧، ١٩٦١، ص٥٥–٥٦. وكذلك يراجع: باقر، طه وسفر، فؤاد، المرشد الى مواطن الاثار والحضارة(الرحلة الرابعة)، بغداد، ١٩٦٥، ص٢٥.

[٦] الراوي، فاروق ناصر، "الوثائق المسمارية: شواهد على انتصاراتنا في عيلام"، مجلة بين النهرين، العددان ٣٤–٣٥، الموصل، ١٩٨١، ص١٠٤.

[٧] يرى بعض الباحثين إن منحوتة دربندي كاوور تعود إلى عصر سلالة أور الثالثة وتحديداً إلى عصر الملك شولگي معتمدين في هذا الرأي على طراز غطاء الرأس المشابه للنماذج التي كان يعتمرها الأمير كوديا في تماثيله. للمزيد يراجع: Postgate, J.N. And Roaf, M.D. "The Shaikhan Relief" AL-Rāfidān, Vol. XVIII, 1997, P.152.

عصر سلالة أور الثالثة والمُمثل على واجهة صخرية عُثر عليها في منطقة بيت واتا[١]. وهي تشبه الأنموذج الأول من حيث المشهد مع اختلاف بعض التفاصيل[٢] (الشكل١٧أ– ب).

أما المثال الآخر الذي اعتمده الباحثون في عقد المقارنة بين النماذج الفنية الآشورية والمصرية، فيتمثل بالمشاهد التي نقشها الفرعون رمسيس الثاني في أحد معابد مدينة طيبة[٣] والعائدة إلى القرن الثالث عشر قبل الميلاد، والمشاهد المنفذة على المنحوتات الجدارية في الغرفة XXXIII[٤]. من القصر الجنوبي الغربي العائد للملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) والتي يعود تأريخها إلى عصر الملك آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال) أي إلى القرن السابع قبل الميلاد. إذ سجل الفرعون انتصاره على الحثيين في معركة قادش[٥] التي وقعت في السنة الخامسة من حكمه وذلك في عام ١٢٨٥ق.م، بعد حملته الاستطلاعية التي خلدها على واجهة نهر الكلب[٦]. الكلب[٦]. يظهر في هذه المشاهد السردية التي تحاكي أجواء المعركة[٧] الفرعون المصري رمسيس الثاني في عربته الملكية بحجم كبير، وهو يصوب السهم من قوسه نحو الأعداء المتساقطين صرعى في ارض المعركة. وعلى الجانب الآخر من المشهد يظهر نهر[٨] يقطع المنحوتة من الأعلى إلى الأسفل متجاوزاً بذلك خط الأرضية الذي يقسم المشهد شأنه في ذلك شأن صورة الفرعون المتمثلة بحجم كبير[٩](الشكل١٨). ويظهر في القرن السابع قبل الميلاد

---

(١) بيت واتا : تقع قرب قرية كولان حالياً بين رانية وشقلاوة شمال غربي محافظة السليمانية. للمزيد يراجع: Vallat,F.,RGTC, Band.II, P.143.

(2)AL-Fouadi, A.H., "Inscriptions And Reliefs From Bitwāta" SUMER, Vol. XXXIV 1978, P.122f; Postgate, And Roaf, Op.Cit., P.150.

(٣) طيبة: عاصمة مصر العليا، سيطر عليها الملك آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال) في سنة ٦٦٣ق.م. للمزيد يراجع: مهران، المصدر السابق، ص٦٢٧.

(٤) أعتمدنا الأرقام اللاتينية المستخدمة في ترقيم الغرف والقاعات في القصور الاشورية المثبتة من قبل البعثات التنقيبية.

(٥) قادش (تل النبي حديثاً): تقع هذه المدينة على نهر العاصي، وكانت تمثل المفتاح لمصر لإحكام سيطرتها على سوريا، وقد حدثت فيها معركة بين الجيش المصري بقيادة رمسيس الثاني والجيش الحثي وذلك في حدود عام ١٢٨٥ق.م وكانت المعركة غير حاسمة. للمزيد يراجع: دورسون، المصدر السابق، ص١٤٨. وكذلك جرك، المصدر السابق، ص١٢.

(٦) مهران، المصدر السابق، ص٣٥٢.

(٧) للمزيد عن تقسيمات جيش الفرعون رمسيس وخطة المعركة يراجع: دورسون، المصدر السابق، ص١٤٨–١٤٩.

(٨) يمثل هذا النهر نهر اورنتس (Orntes) نهر العاصي. للمزيد يراجع: Feldman, Op. Cit., P.145.

(9) Yadin, Y., The Art of war Farare In Biblical Lands, New York, 1963, P.103f.

مشهد مشابه من حيث التكوين والمضمون من عصر الملك آشور-بان-آبلي (اشوربانيبال)، يصّور احتدام المعركة بين الجيش الآشوري والعيلامي وتساقط جثث القتلى من الأعداء، وعلى جانب المشهد وكما شاهدنا في المشهد المصري، يقطع نهر الآولاي[١] المنحوتة ماراً من أعلى إلى أسفل[٢] (يُنظر الشكل٥٨).

ويشير الباحث ريد (Reade) إلى أن هذا الأسلوب السردي (البانورامي) لم يكن موجوداً في فنون بلاد الرافدين، وإنما امتازت به الأعمال الفنية السابقة للعصر الأشوري بإضفاء صفة الهيبة والجمود. ويمثل مشهد المعركة الآشوري ضد عيلام تأثيراً واضحاً للفن المصري في فن بلاد الرافدين[٣] كما يعزوا بعض الباحثين ومنهم الدكتور طارق مظلوم سبب هذا التأثير إلى مرافقة الفنان الآشوري للحملات الآشورية[٤] إذ يستند في رأيه هذا على المشاهد الفنية التي يظهر يظهر فيها كاتبان يقومان بتدوين الأحداث أثناء الحملة العسكرية وإحصاء الأسرى والقتلى من الأعداء، يحمل الأول رقيماً طينياً، أما الآخر فيحمل قطعة من الجلد أو ورقة من البردي تدلت نحو الأسفل[٥] (الشكل١٩). وذلك منذ عصر الملك توكلتي-آبل-ايشّرا الثالث (تجلاتبليزر)[٦] مما أدى إلى انفتاحه على فنون الحضارات الأخرى[٧].

---

[١] نهر الآولاي: هو نهر الكرخة الذي ينبع من جبال زاكروس ويستمر جنوباً في انحداره الجنوبي ماراً بسهول الاحواز حتى يصب في هور الحويزة. للمزيد يراجع: الراوي، فاروق ناصر،"معارك النصر: سجلاتها في الكتابات المسمارية"، مجلة بين النهرين، العدد:٤٧، الموصل، ١٩٨٤،ص١٠٥.

وكذلك: جميل، فؤاد،"حدياب...اربيلا...عشتار اربيلاً"، مجلة سومر، المجلد ٢٥، ١٩٦٩، ص٢٤٣.

[٢] للمزيد عن المشاهد المنفذة على هذه المنحوتات يراجع المبحث من الفصل الرابع الصفحة (١٥٣).

[3] Reade, J., "Neo-Assyrian Monuments In Their Historical Context", In F.M.Fales, Assyrian Royal Inscriptions, New Horizons. OAC, XVII, Roma, 1981, P.147.

[4] Ibid, P.162; Madhloom, T.,The Chronolgy of Neo-Assyrian Art, London, 1970, P.122.

[٥] ربما كان الكاتب الثاني يدون باللغة الآرامية التي كانت سائدة في تلك الفترة. للمزيد عن المشاهد الفنية التي صُور فيها الكاتبان يراجع: الجميلي، عامر عبد الله، الكاتب في بلاد الرافدين القديمة، دمشق، ٢٠٠٥، ص١٥٩ وما بعدها.

[٦] وهو اللفظ الاكدي لاسم الملك تجلاتبليزر (الثالث). للمزيد يراجع: سليمان، المصدر السابق، ٢٠٠٩، ص٨١.

[٧] مظلوم، طارق عبد الوهاب، "الفنان الآشوري يرافق الحملات العسكرية"، آثار بحوث سد صدام وبحوث أخرى، بغداد، ١٩٨٧، ص٢٤٦-٢٤٧.

وإذا عدنا إلى الجذور الأولى لأنواع الفنون الرافدينية وتحديداً منذ نشأة الفن السردي–القصصي نلاحظ أن مشاهد احتدام الصراع في المعركة كان ممثلاً بشكل كامل في مشاهد أختام عصر الوركاء أي منذ الألف الرابع قبل الميلاد.(١) وان هذا النوع من المشاهد قد انتقل فيما بعد إلى حضارات أخرى، ولاسيما أَنّ الفنون الرافدينية قد تنوعت ومنذ عصر مبكر في وظائفها الابلاغية(٢) مع إغفالها للتفاصيل الدقيقة في بعض الأحيان لكن هذا لا يعني عدم أصالة هذا النوع من الفنون لاسيما وان حضارة بلاد الرافدين كانت السَباقة دائماً إلى اختراع الوسائل كافة التي من شأنها التوصل إلى ارتقاء المجتمعات والتأثير فيها بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

وعلى الرغم من آراء الباحثين التي جعلت من المنحوتات الجدارية نتاجاً فنياً جاء إلى بلاد الرافدين من مناطقٍ أخرى من خارج حدود بلاد الرافدين، إلا أننا ووفقاً لما تم عرضه من الأمثلة التي تعود إلى الموروث السومري والاكدي والتي سبقت النماذج الفنية التي اعتمدها الباحثون في طرح آرائِهم، يتأكد لنا أصالة هذا النوع من أنواع الفنون الرافدينية وامتداد جذوره إلى أصول فنية قديمة سواء أكان في فكرة الموضوع الفني أم في أسلوب عرضه.

ثالثاً: **أهمية المنحوتات الجدارية في أغناء العمارة والفن**

لم تكن المنحوتات الجدارية الممتدة على طول القاعات الآشورية، والتي اضفت طابع الهيبة على زوار القصر، ذات وظيفة تزينية وإعلامية(٣) فحسب، بل كانت لها وظيفة عمارية، إذ إذ امتزج الفن بالعمارة في قصر الملك آشور–ناصر–آبلي الثاني (آشور ناصربال) عندما أقدم، كما ذكرنا آنفاً، على تزيين جدران قصره الشمالي الغربي في مدينة نمرود بحقول النحت البارز،

---

(١) عبد الرزاق، المصدر السابق، ١٩٩٨، ص١٤٢، الأشكال (١٥٤–١٥٩).

(٢) الإبلاغ: هو الأثر الذي يتركه العمل الفني في عقول متلقيه أو نفوسهم لإيصال انطباع عن المعتقدات والطقوس والرغبات في محاولة لخلق وعي للمتلقي أو التأثير فيه. للمزيد يراجع:
البصري، إيلاف سعد علي، وظيفة الإبلاغ في الرسوم الجدارية العراقية والمصرية القديمة دراسة تحليلية مقارنة، بغداد، ٢٠٠٨، ص١٥.

(٣) للمزيد على ذلك يراجع: شيت، أزهار هاشم، "الدعاية والإعلام في العصر الآشوري الحديث"، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٠.

الذي كان يدعم ويغلف أسفل الجدران المبنية باللبن(١) ليمنحها مزيداً من الإسناد والمتانة. وبهذا فقد تمكن الفنان الآشوري من خلق المكان الفني(٢). عن طريق عرض موضوع متكامل غير أَنه لا يمكننا عّد المنحوتات الجدارية المتمثلة بالنقوش البارزة على ألواح من المرمر، نحتاً عمارياً يوازي في أهميته تماثيل الثيران المجنحة(٣) التي تقوم مقام الأعمدة، لتحمل العقد في المداخل الرئيسة فضلاً عن الوظيفة الأخرى التي وضعت من اجلها وهي حراسة الأبواب وطرد الأرواح الشريرة(٤)(الشكل٢٠). أما عن وظيفة المنحوتات الجدارية الابلاغية (الإعلامية)، فقد تمثلت أهميتها في طرح العديد من المواضيع والمشاهد الفنية التي كانت تعبر بدقة عن روح العصر الذي امتازت به المملكة الآشورية في تلك الحقبة المهمة وهي حقبة العصر الآشوري الحديث، إذ جاءت تلك المشاهد لتسرد للأجيال وعلى مر العصور انتصارات الملوك الآشوريين وأعمالهم العمرانية والدينية فضلاً عن عرضها لجانب مهم من حياتهم اليومية والمتمثل بممارسة بعض الهوايات كصيد الحيوانات المفترسة فضلاً عن تخليدها لاحتفالاتهم في القصور الآشورية(٥).

---

(1) Damerji, M.S.B., The Development of The Architecture Of Door And Gates In Ancient Mesopotamia, Japan, 1987, P.101;

عبد الرزاق، جنان، المصدر السابق، ص٢٣٨.

(٢) المكان الفني: هو خلق موضوع موحد متكامل عن طريق عرض مجموعة اللوحات. للمزيد يراجع: سعيد، مؤيد، المصدر السابق، ١٩٨٩، ص٨٤.

(٣) الثيران المجنحة (Lamassu): وهي أشكال مركبة لها رأس بشري يعلوه التاج المقرن وجسم وحوافر ثور وجناحي نسر ولها خمسة قوائم، وكانت وظيفتها فنية وعمارية في الوقت نفسه كما استخدمت وفق معتقدات العراقيين القدماء لطرد الأرواح الشريرة لذلك وضعت عند مداخل القصور وأبواب المدن. ويبدو ان الشكل المركب لم يقتصر فقط على استعارة جسم الثور وإنما ظهرت أشكال مركبة تشابه أشكال الثيران المجنحة مع فارق ان أجسامها مُثلت بشكل جسم أسد، وضعت عند المداخل.

Danery, V., "Winged Human-Headed Bulls Of Nineveh: Genesis Of An Iconographic Motif" IRAQ, Vol. LXVI, 2004, P.134.

(4) Danery, V., "Winged Human-Headed Bulls Of Nineveh: Genesis Of An Iconographic Motif" IRAQ, Vol.LXVI, 2004, P.33f.

(٥) للمزيد عن أنواع المشاهد الممثلة على المنحوتات الجدارية يراجع:

حمود، حسين ظاهر، "المنحوتات الجدارية من وسائل الإعلام عند الآشوريين"، مجلة آداب الرافدين، العدد ٣١، سنة ١٩٩٨، ص٢٩٢-٢٩٦.

المبحث الثاني

تنفيذ المنحوتات الجدارية

لم يكن الدليل الذي يوضح كيفية تنفيذ المنحوتات الجدارية أو المراحل التي يمر بها ذلك العمل متوفر في الوقت الحاضر بشكلٍ مفصل، لذلك فإن أغلب المعلومات المتوافرة لدينا جاءت من النصوص المسمارية المتنوعة، ويدعم ذلك بشكلٍ أساس وجود الأدلة الآثارية المتضمنة نماذج فنية، إذ مثلت مخططات أولية لعدد من المشاهد التي تم تنفيذها على المنحوتات الجدارية، فضلاً عن وجود مشاهد ممثلة على المنحوتات الجدارية نفسها، إذ صورت مراحل نقل الألواح الحجرية وأخرى لها علاقة بتنظيم العمال أثناء سير العمل. وبهذا يمكن تقسيم الأدلة المتوفرة الخاصة بعملية تنفيذ المنحوتات الجدارية إلى:

أولا: الأدلة الكتابية

لا يخفى على أحد من الباحثين دور النصوص المسمارية في دراسة المخلفات الأثرية؛ نظراً لما جاء فيها من تفاصيل دقيقة، تعطي أفكاراً واضحة عن جوانب الحياة المختلفة، وفي مجال تنفيذ الأعمال الفنية تبرز أهمية النصوص المسمارية بشكلٍ خاص بوصفها مصدراً لدراسة مراحل تنفيذ هذه الأعمال، والتعرف على ورش الحرفيين الذين قاموا بهذه الانجازات التي مازالت تحظى بمكانة مميزة بين الأعمال الفنية، القديمة والمعاصرة فهي تعكس أصالة فنون بلاد الرافدين.

وتأتي في مقدمة هذه النصوص، الرسائل الملكية؛ لأنها الأوفر في تقديم المعلومات الخاصة بانجاز الأعمال الفنية بشكل عام[(١)]. إذ يتعلق عدد من هذه الرسائل بطرز الأعمال

---

(١) كان العراقيون القدماء يقومون بتسجيل أعمالهم العمرانية على اسطوانات ومخاريط ومواشير، تحمل تفاصيل تلك الأعمال والتي يمكن مقارنتها مع أعمالهم الفنية التي تسجل الحدث نفسه، لذلك فإن هذا الأسلوب الذي اتبعه الآشوريون امتدت جذوره إلى حقب قديمة تعود إلى القرن الحادي والعشرين قبل الميلاد أو ربما إلى أقدم من ذلك، والتي كان من أبرزها نصوص كوديا حاكم مدينة لگش. للمزيد يراجع:

Suter, Op.Cit., P.277.

الفنية وعمل الحرفيين، وإقامة النصب التذكارية والتماثيل[١] ويبرز في هذه النصوص دور الملك في اختيار العمل الفني، إذ كان يطلع على العديد من النماذج الخاصة بهذا العمل ومن ثم يتم اختيار الأُنموذج الأفضل من بينها، والذي كان قد نال استحسان الملك وموافقته[٢].

لقد أشارت عدد من الرسائل والنصوص الملكية بشكل واضح إلى المكان المخصص لعمل الحرفيين، والمعروف بـ (بِت–مُمِّ bit-mummi)، إذ تتألف التسمية من المفردتين بِت (bit) والتي تعني بيتاً أو مكاناً[٣] مُمِّ و (mummi) التي تعني الحرفي أو المبدع[٤]. وبذلك يصبح معنى التسمية بعد التركيب بيت الحرفي أو الحرفيين. وقد جاء ذكره (بيت مومي) في كتابات الملك آشور–آخ–ادّينا (أسرحدون) (٦٨٠–٦٦٩ق.م)، فقد كان تابعاً لمعبد الإله آشور في مدينة آشور[٥]. وعلى الرغم من انه لم تكشف عنه التنقيبات الأثرية، إلا انه يُعد من المباني المهمة في المدينة، وقد قام هذا الملك بوصف (بيت مومي) بأنه المكان الذي تُصنع فيه (أي تخلق فيه) الآلهة[٦].

لقد ضم (بيت مومي) العديد من الحرفيين والفنانين كان من بينهم النحات أو قاطع الأحجار والذي عُرف بالمصطلح السومري لُ٢بور. گول (lúBUR.GUL)[٧]، يقابله في اللغة الاكدية پُركلُّ (purrkullu)[٨] أو پَركلُّ (parkullu)[٩]، وقد أُطلقَ على مجموعة الحرفيين

---

(1). Cole, S. W. and Machinist, P.,"Letters from Assyrian and Babylonian Priests to Kings Esarhaddon and Assurbanipal", SAA, Vol.XIII, Helsinki, 1998, P.XIV.

(2) Winter, I.J. "Art in Empire: The Royal Image And The Visual Dimensions Of Assyrian Ideology" In: S.Parpola And R.M.Whiting, Assyria 1995, Helsinki, 1997, P.368.

(٣) الجبوري، علي ياسين، قاموس اللغة الاكدية–العربية، أبو ظبي، ٢٠١٠، ص٩٣.

(4) CAD, "M/2" P. 198a;

الجبوري، المصدر السابق، ٢٠١٠، ص٣٥٩.

(٥) الفتلاوي، احمد حبيب سنيد،"أسرحدون (٦٨٠–٦٦٩)ق.م"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة واسط، ٢٠٠٦، ص٢١٣.

(٦) فاضل، عبد الإله، "بيت مومي (bit mumme) في مدينة آشور دار الفنون في بلاد آشور"، مجلة كلية الآداب، العدد ٥٣، ٢٠٠١، ص٢١. وكذلك : RLA, Band, 6, 1980-1993, P.311.

(٧)لآبات، رينيه، قاموس العلامات المسمارية، ترجمة: البير أبونا، وليد الجادر وخالد سالم إسماعيل، مراجعة عامر سليمان، بغداد، ٢٠٠٤، ص١٦١، العلامة ٣٤٩. كذلك يراجع:

الجبوري، المصدر السابق، ٢٠١٠، ص٤٥٧.

(8) CAD, "P", P.519b.

(9) Ibid, P.188b.

هؤلاء مَر أمَّنQ (mar ummani)[١]. ويبدو أنهم من ذوي الاختصاصات المختلفة الذين لديهم خبرة إذ يصفهم الملك آشور–آخ–ادّينا (أسرحدون) بأنهم من نوع الفنانين أو الحرفيين الكبار الذين يمتلكون أسرار المعرفة[٢] يرQشتُ (pirištu)[٣]، وان اختيارهم يكون عن طريق إجراء طقوس دينية تقدم فيها الأضاحي[٤].

على الرغم من وجود بعض التفاصيل عن بيت مومي أو (دار الفنون)، يبقى مصدر الحرفيين غير واضح. ولابد من العودة إلى النصوص المسمارية للكشف ولو بشكلٍ عام عما نحن بصددهِ، إذ يشير عدد من الملوك في العصر الآشوري الحديث إلى أن أغلب الحرفيين الذين استخدموا في انجاز أعمال البناء والأعمال الفنية كانوا من المبعدين[٥] (المرحلين)[٦] أو الأسرى[٧]، وقد أُقتيدوا إلى المملكة عن طريق الحروب أو عن طريق إتباع سياسية الإبعاد[٨]

---

[١] تتألف هذه التسمية من المفردة الاكدية mar بمعنى ابن والمفردة (ummānu) التي تعني الحرفة أو الصنعة الصنعة ويكون المعنى أبن الحرفة أو الحرفي. للمزيد يراجع: CDA, P.422[a].

[٢] فاضل، المصدر السابق، ص١٨.

[٣] تعني (pirištu) حرفياً غرفة للمعرفة السرية أو غرفة في المعبد للمزيد يراجع: الجبوري، المصدر السابق، ٢٠١٠، ص٤٥٠.

[٤] لقد عَرف العراقيون القدماء، منذ وقت مبكر، العناية بالأعمال الفنية، سواء أكانت مخصصة للآلهة أم للملوك، ففي التقاليد السومرية كان إعداد تمثال الإله يَمر بالعديد من الطقوس الدينية ليكون جاهز لوضعهِ في المعبد أو في مكانٍ آخر مخصص له. وقد مارس العراقيون هذه الطقوس طوال العصور اللاحقة وصولاً إلى العصر الآشوري الحديث والبابلي الحديث. للمزيد يراجع:

Winter, I.J.,"Idols of The King", Royal Images As Recipients of Ritual Action In Ancient Mesopotamia" JRS, Vol.6, 1992, P.13.

[٥] المبعد: من البعد أو الإبعاد وهو بخلاف القرب وجمع الكلمة مبعدون. للمزيد يراجع:

ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين، لسان العرب، المجلد الثالث، بيروت،١٩٥٦، ص٨٩ وما بعدها.

[٦] المرحل: من الرَّحْل، والرَّحيل هو القوي على الارتحال والسير. للمزيد يراجع: أبن منظور، المصدر السابق، المجلد الحادي عشر،بيروت، ١٩٥٦ ص٢٧٤ وما بعدها.

[٧] الأسر أو الإسار: وهو القيد منه سمي الأسير وجمعها أسرى ويقال للأسير من العدو أسير. للمزيد يراجع: أبن منظور، المصدر السابق، المجلد الرابع، ١٩٥٦، ص١٩.

[٨] سياسة الإبعاد (الترحيل): هي سياسية استخدمها الآشوريون لنقل أو ترحيل السكان المغلوبين من الأقاليم أو المقاطعات التي كان لديها ميل للتمرد، وإسكانهم مع أقوام غريبة عرقياً لتسهل السيطرة عليهم. فضلاً عن هذا العامل السياسي، فقد كان هؤلاء المبعدين يمثلون جزءاً من اليد العاملة، ومنذ وقت مبكر، لدى الآشوريين، إذ يذكر الملك شُلمانُ–آشرد (الأول) (شلمنصر) (١٢٧٤–١٢٤٥ق.م) في إحدى كتاباته، كمية الجرايات التي كان البناؤون من غير الآشوريين يستلمونها، من الذين كانوا يعملون تحت إمرة عدد من== ==البنائين الآشوريين.

التي لجأ إليها الملوك الآشوريين في بعض الأحيان، وقد وَرَد ذكرهم في النصوص الملكية والإدارية التي بَينت أنهم كانوا من ذوي المهن المختلفة والتي فيها أحيانا ذكر لأعراقهم ومناطقهم الجغرافية التي هُجروا منها(١) إذ يشير الملك آشور–ناصر–آپلي الثاني (آشورناصربال) أنه استخدم الفنانين والحرفيين من البلدان الخاضعة لحكمه لتجديد مدينة كلخو (نمرود) والذين استقروا فيها حتى بعد انتهاء العمل(٢). أما ما يخص متابعة الملك لانجاز الأعمال الفنية فيذكر في نص مسماري(٣) مُنفذ على أحد الألواح الجدارية الضخمة المزينة لجدران وأرضيات معبد ننورتا(٤) في مدينة نمرود، أنه قام بعمل صورته الملكية (almu+)(٥) وكتب عليها منجزاته وانتصاراته، إذ يشير:

وهذا يشير إلى حصول بلاد آشور على مصدر مهم للأيدي العاملة، ويدل في الوقت نفسه على أن الهدف من الإبعاد لم يكن هدفاً سياسياً فقط. ونرى أن هذه السياسية قد استمرت وظهرت بشكل واسع في العصر الآشوري الحديث. وتجدر الإشارة إلى هؤلاء المبعدين أو حتى أسرى الحرب لم يعاملوا كعبيد في تلك الحقبة وإنما كانت لهم حقوق اجتماعية واقتصادية. يراجع: ساكز، المصدر السابق، ص٧٧–٧٩ ؛ ١٩٠–١٩١.

كذلك يراجع: Oded, B., Mass Deportations And Deportees In The Neo-Assyrian Empire, Germany, 1979, P.75f.

(1) Ibid, P.99.

(2) Mallowan, M., Nimrud And Its Remains, Vol.I, London, 1966, P.76.

(٣) يُعد هذا النص من أطول النصوص الملكية الآشورية، وهو يبدأ بمقدمة تتضمن تبجيل الإله ننورتا ومن ثم أسم الملك وألقابه، يليها الحديث عن حملات الملك منذ تنصيبه حتى السنة الخامسة من حكمه يلي ذلك انتقال سرد الأحداث من السنة السادسة حتى السنة الثامنة عشرة. للمزيد عن النص يراجع:

RIMA, Vol.2, P.191.

(٤) يقع هذا المعبد بالقرب من زقورة المدينة، التي أحتلت الزاوية الشمالية الغربية منها. وقد خصص هذا المعبد لعبادة الإله ننورتا الإله الحامي لمدينة كلخو وهو اله الخضرة السومري (سيد الأرض)، وأصبح عند الآشوريين اله الحرب للمزيد يراجع: Leick, Op.Cit, P.135f كذلك يراجع: الجبوري، المصدر السابق، ٢٠١٠، ص٤١٨.

(٥) للمزيد عن المصطلح يراجع التوطئة الصفحة (٦).

القراءة بالحرف العربي	القراءة بالحرف اللاتيني
اِنَ أُ٤ – مـ; – شـُ٢ – مَ صـَ – لَم	ina u4-me-šú-ma +a-lam
مان – تِ – اَ شُر – بَ – اَ دو – أُش	MAN-ti-a šur-ba-a Du-uš
لِ – اِ – تَ أُ٣ تَ – نَ – تِ اِنَ	li-i-ta ù ta-na-ti ina
شا٣ اَلـ – طُر٣ اِنَ موروب٤	ŠÀ al-ṭùr ina MURUB4
اNI٢ . گال – شُ٢ أُ٢ – شـ; – ز Q – اِز	E.GAL-šú ù-še-zi-iz
نا٤. نا . رو٢ . ا . مـ!بش – اَ دو٣– أُش	NA4.NA.RÚ.A.MEŠ-a Dù-uš
الترجمة: عملتُ يومها (حينها) تمثالي الملكي العظيم، كتبتُ انتصاراتي ومديحي، في ذلك الوقت أقمتُ (التمثال) في وسط قصره(١)، عَملتُ المسلات(٢).	

أما الملك شَرُّ–كين (سرجون) (٧٢١–٧٠٥ق.م) فيشير عند حديثه على حصار مدينة السامرة(٣) إلى المبعدين الذين جلبهم إلى بلاد آشور وقد أُدخل البعض منهم إلى الجيش

(١) يقصد الملك آشور– ناصر–آبلي قصر حاكم مدينة خنداتو Ǯindānu التي تقع في ناحية الكرابلة التابعة لقضاء القائم في محافظة الانبار، وعلى بُعد ٤٠٠كم غربي بغداد. للمزيد عن المدينة يراجع:
الهر، عبد الصاحب، مدينة خنداتو الأثرية (الجابرية والعنقاء)، الموصل، ١٩٨٠، ص٨.

(2) RIMA, Vol. 2, P.200: 97-98.

(٣) مدينة السامرة: عُرفت هذه المدينة باسم سامرينا عند الآشوريين، وهي من المدن التي بناها عمري ملك إسرائيل واختارها عاصمة لمملكة الشمال في فلسطين، وقد أُطلق اسمها على معظم المنطقة التي ضمت الجزء المركزي من جبال فلسطين المسماة (جبال السامرة) للمزيد يراجع: الفغالي، الخوري بولس، المحيط الجامع في الكتاب المقدس والشرق القديم، لبنان، ٢٠٠٣، ص٦٣٣.

الآشوري وأُخذ البقية (من المبعدين) ليمارسوا حرفتهم[١] سِتوّت ; اِنوشُنُ أُشاخِذ "sittūte inūšunu ušāǰiz"[٢].

أما الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) (٧٠٤–٦٨١ق.م) فيذكر أنه سخرَّ الناس من مختلف البلدان[٣] عندما قام بإعادة بناء مدينة نينوى[٤]، إذ يشير في النص إلى ذلك بقوله:

القراءة بالحرف العربي	القراءة بالحرف اللاتيني
تـ ; – نـ ; – شِت لُ٢ كلـ – دِ	te-ne-šit[5] ^{lú}kal-di[6]
اَم اَ – رَ – مـ ; لُ٢ مَنـ – نـَ – يَ	^{am}a-ra-me ^{lú}man-na-ai[7]
لُ٢ كُـ – h أُ٣ خِـ – لكـ – كُ	^{lú}ku-e[8] ù ǰi-lak-ku[9]

---

(1) Oded, Op.Cit., P.56.
(2) CAD, "I", P.152ᵃ.
(3) Oded, Op.Cit., P.56.

(٤) مدينة نينوى: إحدى العواصم الآشورية المهمة، تقع على أمتداد الجانب الشرقي لنهر دجلة. وتتألف من تلين كبيرين يعرف الأول بتل قوينجق أما الآخر فيعرف بتل النبي يونس (تل التوبة). كشفت التنقيبات في التل الأول عن قصر الملك سين–آخي–اريبا ومعبد نابو وقصر الملك آشور–بان–آپلي. للمزيد عن المدينة يراجع:باقر،طه وسفر،فؤاد، المرشد إلى مواطن الآثار والحضارة، الرحلة الثالثة،بغداد، ١٩٦٦،ص٢٤–٢٧.

(٥) te-ne-šit: مصطلح أكدي يعني حرفياً الناس أو السكان، وقد ورد في العصر الآشوري الحديث ليدل على نوع معين من السكان. للمزيد يراجع: CDA, P.404ᵃ

(٦) الكلديون (kal-di): أقوام سكنوا في بلاد بابل في الألف الأول قبل الميلاد وقد جاء ذكرهم في النصوص الآشورية من عصر الملك آشور–ناصر–آپلي (الثاني). كما حددهم الملك شُلمانُ–آشرد (الثالث) بالقبائل الكلدية. للمزيد عن العلاقات بين المملكة الآشورية والكلديين يراجع:
ساكز، المصدر السابق، ص١٤٥ وما بعدها.

(٧) المانيون (Mannai): أقوام استقروا جنوب بحيرة أورميا وقد تعرضوا للضغط من قويتين هما المملكة الآشورية من جهة والميديون من جهة أخرى. للمزيد عنهم يراجع: الأمين، محمود، "تعليقات تأريخية على حملة سرجون الثامنة"، مجلة سومر، المجلد ٥، ١٩٤٩، ص٢٢٢.

(٨) كوي (قوي): إحدى الممالك الحثية في شمال سوريا، ويُعد سهل كليكيا (Cilicia) الموقع الجغرافي لها. إذ تربط بين سوريا والأناضول، وهي ضمن الأراضي التركية حالياً. للمزيد يراجع:
الحديدي، أحمد زيدان، المصدر السابق، ص٢٨.

(٩) خيلاكو (ǰilikku): وهي جزء من مملكة كوي (قوي). يراجع: المصدر نفسه، ص٢٨.

^lú^pi-lis-ti[1] ù ^lú^+ur-ri[2]	لُ٢ پِ – لِسـ – تِ أُ٣ لُ٢ صُر – رِ
šá a-na ni-ri-ia	شَ٢ اَ – نَ نِ – رِ – يَ
la ik-nu-šu as-su-ǰ a-am-ma tup-šik-ku	لَ يِكـ – نُ – شُ٢ اَسـ – سُ – خَ – اَمـ – مَ تپـ – شِكـ – كُ
ú-ša-ašāši-šu-nu-ti-ma[3]	أُ٢ – شَ – اَشـ – شِـشُـنُ – تِ – مَ
الترجمة: نقلت الرجال (الناس) الكلديين، الآراميين، المانيين، والكوئين (من بلاد كوي) والخالكيين، الفلسطينين والصُوريين، الذين لم يخضعوا لسلطتي، وجعلتهم يحملون السلال.	

يتضح من هذا النص أن الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) قد جعل المبعدين والأسرى من مختلف البلدان يقومون بأعمال متنوعة، وتحديداً في قوله "يحملون السلال"، إذ يمكن مقارنة هذه العبارة مع ما كان ممثل على المنحوتة الجدارية الخاصة بموضوع قلع الأحجار المستخدمة لعمل الثيران المجنحة[٤]. يؤيد المعلومات التي جاء بها النص طراز الملابس وخوذة الرأس التي كان العمال يرتدونها[٥] ومن عصر الملك نفسه، تأتي النصوص المسمارية المدونة على

---

(١) الفلسطينيون: هم أقوام غير جزرية نزحوا من بلاد اليونان والجزر المحيطة بها في حدود القرن الثاني عشر قبل الميلاد، حاولوا التوجه نحو السواحل المصرية إلا أنهم لاقوا مقاومة لذلك توجهوا إلى السواحل السورية ومن ثم إلى السواحل الفلسطينية في المناطق الممتدة بين غزة في الجنوب ويافا في الشمال. وقد وردت تسميتهم في العصر الآشوري لأول مرة في عصر الملك ادد–نيراري (الثالث) (٨١٠–٧٨٣ق.م). للمزيد يراجع: عبد المالك، منذر علي،"الأقوام والمدن الفلسطينية بين النصوص الملكية الآشورية والتوراة"، مجلة دراسات في التاريخ والآثار، العدد ٢٢، ٢٠١١، ص٤. وكذلك يراجع: الفغالي، المصدر السابق، ص٩٣٦.

(٢) صُورِ (surri): إحدى المدن الواقعة على الساحل الفلسطيني وتعرف اليوم بـ تل تايري (Til Tyre). للمزيد يراجع:

Parpola, Simo and Porter, Michael, The Helsinki Atlas Of Near East In The Neo-Assyrian Period, Finland, 2001, Map 8, A:3.

(3) Lukenbill,D.D."The Annals Of Senncherib", OIP,II, Chicago, 1924, P.104:52-55.

(٤) للمزيد عن هذه المنحوتة يراجع الصفحة (٤٣) من المبحث نفسه. كذلك يراجع:

Paterson, A., Assyrian Sculpture: Palace Of Sinacherib, The Hague, 1915, P.1.31-33.

(٥) يرتدي هؤلاء العمال رداءً قصيراً يصل إلى منطقة الركبة تقريباً، ويحيط بمنطقة الخصر حزام خالٍ من الزخارف، كما اعتمروا خوذة أو غطاء رأس مدبب من الأعلى وقد تدلى منه على الجانبين بروز بحيث== ==

المنحوتات الجدارية، لتوضيح نوع الحجر الذي كان مستخدماً في عمل الثيران المجنحة(١)، التي كانت تزيِّن مداخل القصر الملكي فضلاً عن ذكر المنطقة التي جُلبت الأحجار منها وبعض الأدوات المستخدمة في العمل، وقد جاء في النص:

	النص اللاتيني	الحرف العربي	
1.	^{md}30.PAP.MEŠ-su	م.د ٣٠ - پاپ . مـ!بش - سُ	١.
	MAN ŠÚ MAN KUR	مان شو٢ مان كور	
	aš+šur NA_4 pi-i-lu	اَشـ + شُر نا٤ پِـ - اِ - لُ	
	pe-+u-ú	پـ; - صـُ - اُ٢	
2.	ša ki-i ṭé-im DINGIR-ma	شَ كِـ - اِ طـ;٣ - اِم دينگير - مَ	٢.
	a-na šip-ri É.GAL-ia	اَ - نَ شپِـ - رQ اي٢ . گال- يَ	
	ina er-+e-[et]	اِنَ hر - صـ; - [hت]	
3.	URU ba-la-ṭa-a-a(2)	اورو بَـ - لَـ - طَـ - اَ - اَ	٣.
	in-nam-ru UN.MEŠ	يِنـ - نَمـ - رُ اون . مـ!بش	

غطى منطقة الأذنين، وأحيانا يظهر نوع آخر يكون له بروز يتدلى على الجزء الخلفي من الرقبة وهذه الطرز من الملابس وخوذة الرأس ظهرت ضمن ملابس مملكة يهوذا ومملكة كوي. للمزيد يراجع:

Wäfler, M., Nicht-Assyrer Neuassyrischer Darstellungen", AOAT, Band 26, 1975, P.65; 189.

(١) مُثل هذا المشهد على الألواح الجدارية المرقمة ٦٦-٦٨ في الغرفة VI من القصر الجنوبي الغربي العائد للملك سين-آخي-اريبا في مدينة نينوى وتحمل هذه الألواح الرقم المتحفي (BM124824) وهي محفوظة الآن في المتحف البريطاني، يبلغ ارتفاعها (٢.٥٥)م. للمزيد يراجع:

Reade, J., Assyrian Sculpture, London, 2006, P.95.

(٢) بلاطو (balaṭu): تعرف هذه المدينة حديثاً باسم بلد أو اسكي موصل وتقع إلى الشمال الغربي من مدينة الموصل على طرق القوافل المؤدية إلى سنجار ونصيبين وجزيرة أبن عمر. للمزيد يراجع:

أغا، عبد الله أمين، بلد "اسكي موصل" تأريخها وآثارها، الموصل، ١٩٧٤، ص١٦ وما بعدها.

	da-ád-me	دَ – اَد٢ – مـ;	
4.	na-ki-ri ù ERÍN.MEŠ	نَ – كِ – رQ أُ٣ ابرين٢ . مـ!بش	٤.
	ǰur-šá-a-ni pa-az-ru-ti	خرُ – شَـ٢ – اَ –نQ پَ – اَز –رُ – تِ	
	KUR-ti ŠU^{II}-ia[ina]	كور – تِ شو^{II} – يَ [اِنَ]	
5.	qul-me-e ù ak-kul-la-ti	قلـ – مـ; – h – أُ٣ اَكـ – كلـ – لَـ – تِ	٥.
	AN.BAR ú-šá-aš-[šu-nu-ti]	ان. بار أُ٢ – شَـ٢ – اَشـ٢ [شُـ – نُـ – تِ]	
6.	^{d}ALÀD.^{d}LAMMA.MEŠ	د الادـ٣ . د لامّا . مـ!بش	٦.
	GAL.MEŠ a-na KÁ.MEŠ	گال . مـ!بش اَ – نَ كا٢ . مـ!بش	
	E.GAL-ia ú-še-e-[piš][1]	اNـگال–يَ أُ٢ – شـ; – h – [پِش]	

الترجمة:

سين–آخي–اريبا، ملك العالم، ملك بلاد آشور، حجر الكلس الأبيض الذي بموجب أمر الإله، لبناء قصري، وُجِدَ (أُكتشِفَ) في منطقة بلاط امتلكتُ (قبضت على) الرجال من مدن الأعداء وسكان الجبال المختبئين (الهاربين)، (وأخضعتهم لسلطة) يدي. وجعلتهم (يستخدمون) مطرقة الحديد وفأس البناء وعَمِلتُ الثيران الكبيرة لابواب قصري.

ويذكر الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) في نص آخر(١) سحب الثيران المجنحة وإدخالها إلى قصره في مدينة نينوى، جاء فيه:

---

(1) Russell, J., Snnacherib's Palace Without Rival at Nineveh, London, 1991, P.275.

الحرف العربي	النص اللاتيني
م.د ٣٠ – پاپ . مـ!بش –سُ مان شو٢	md30.PAP.MEŠ-su MAN ŠÚ
مان كور اَشـ + شُر	MAN KUR aš+šur
د الادـ٣ . د لامّا . مـ!بش	dALÀD.dLAMMA.MEŠ
گال . مـ!بش شَ اِ – نَ	GAL.MEŠ ša i-na
hر – صـ; – hت اورو	er-+e-et URU
بَ – لَ – طَ – اَ – اَ	ba-la-ṭa-a-a
يِبِ – بَ– نُ– أُ٢ اَ – نَ اي٢ . گال	ib-ba-nu-ú a-na É.GAL
بـ; – لُ – تِ – شُ٢ شَ	be-lu-ti-šú ša
قـ;٢ – ر0ب نينا . كي	qé-reb NINA.KI
خَ – دِ – اِش أُ٢ – شلَ – دَ – دَ	ḫa-di-iš ú-šal-da-da

الترجمة:

سين–آخي–اريبا ملك العالم، ملك بلاد آشور، الثيران المجنحة الكبيرة التي أقيمت (بُنيت) في أرض مدينة بلاطو لقصر سيادته، التي سُحبت بفرح في مدينة نينوى.

---

(١) دوّن هذا النص على اللوح (٦٠) الذي يُزين الجدار الشمالي في الغرفة VI من القصر الجنوبي الغربي العائد للملك سين–آخي–اريبا في مدينة نينوى وهو يحمل الرقم المتحفي: (BM.14824) ومحفوظ الآن في المتحف البريطاني. للمزيد يراجع: Russell, Op.Cit., 1991, P.274.

وفي عصر الملك آشور–آخ–اَديّنا (أسرحدون) ترد إشارة في أحد النصوص الملكية[١]، عن حصول الملك على العمال من البلدان الخاضعة، والذين يصفهم (الملك) بـ"العمال الذين يقومون بحمل السلال"[٢]، كما يذكر الملك في نص آخر حصوله على العمال الماهرين من مصر بعد أن تغلب على حاكمها طهراقة (٦٩٠–٦٦٤ق.م) في عام ٦٧١ق.م[٣].

وفي رسالة موجهة من أحد حكام المقاطعات إلى الملك آشور–آخ–اَديّنا (أسرحدون)، يذكر فيها ذلك الحاكم، أنه سوف يرسل (للملك) نماذج أولية تحمل صورة الملك، ويستمر الحاكم بالحديث عن الصورة الملكية ومن ثم ينتقد نماذجاً أخرى لهذه الصورة، وتحديداً فيما يخص تنفيذ اليدين والذقن والشعر، يطلب الحاكم بعدها من الملك أن يقرر بنفسهِ الصورة التي يجب تنفيذها لأنه (الحاكم) لا يوافق على عمل الصورة بهذا الشكل[٤] وقد جاء في النص:

القراءة بالحرف العربي	القراءة بالحرف اللاتيني
[اَ] نَ – نُ – رِ [كَ]	[a] na-nu-ri[g]
٢ صَلَ – [مُ – لوگا]ل . مـ!بش – نِ	2 +al-[mu-LUGA]L.MEŠ-ni
اِنَ اوگو [لوگال]	ina UGU［LUGAL］
نُ – سِ – بِ – لَ	nu-se-bi-la
صَلَ – مُ – لوگال شَ	+al-mu-LUGAL ša

---

(١) دوّن هذا النص على رقيم طيني عُثر عليه في مدينة آشور، وهو يصف أعمال البناء التي قام بها الملك آشور–آخي–اَدن، عندما قام بإعادة بناء معبد آشور في مدينة آشور. للمزيد يراجع:
ARAB, Vol. II, P.271.

(2) ARAB, Vol. II, P.273, No.706.

(٣) لقد قام الملك آشور–آخ–اَديّنا بثلاث حملات على مصر في الأعوام ٦٧٤ و٦٧١ و٦٦٩ق.م، وذلك نتيجة لتحريض طهراقة المدن التي كانت خاضعة للدولة الآشورية خاصة مدن صور وصيدا، وتوسع نفوذ المصريين إلى الساحل الفلسطيني والفينيقي. وكانت الحملة الثانية هي الأكثر نجاحاً، أما الأولى فلم تحقق الأهداف المطلوبة وكذلك كان الحال بالنسبة للحملة الأخيرة إذ توفي الملك آشور–آخ–اَديّنا وهو في طريقه إلى مصر. للمزيد يراجع: فرحان، وليد محمد صالح، "العلاقات السياسية للدولة الآشورية"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٧٦، ص١٠٥؛ كذلك يراجع: مهران، المصدر السابق، ص٦٢٥.

(٤) للمزيد عن هذه الرسالة يراجع: SAA, Vol. XIII, P. 36-37.

القراءة بالحرف العربي	القراءة بالحرف اللاتيني
مِ – صِ – رِQ اَ – نَ – كُ	mi-+i-ri a-na-ku
h – تِ; – صِ – رِQ	e-te-+i-ri
صَلْ – مُ – لوگال شَ	+al-mu-LUGAL ša
كَبْ – بُ – سِ – تِ; شُ – نُ	kab-bu-si-te šu-nu
!بِ – تَ – اَپ – شُ لوگال	e-ta-ap-šu LUGAL
لِ; – مُر شَ پَ – ان لوگال	le-mur ša pa-an LUGAL
مَ – خِ – رُ – اُ – نQ اِنَ	ma-ǰi-ru-u-ni ina
پُ – تِ; نِ;٢ – پُ – اُش	pu-te né-pu-uš
لوگال اَ – ن شو٢ اَ – نَ	LUGAL a-na ŠU.2 a-na
زُ – قِ; – تِ; اَ – نَ سيكَ٢ . كاس	zu-qe-te a-na SÍG.KAS[1]
اُ٢ – زُ – اُن لِش – كُ – نُ	ú-zu-un liš-ku-nu
شَ صلْ – مُ – لوگال شَ	ša +al-mu-LUGAL ša
!بَ – پَ – شُ – نQ گيش–خَط– طُ	e-pa-šu-ni GIŠ-ǰat-tu
اِنَ پَ – اَن اَخِ – شُ٢	ina pa-an a-ǰi-šú
پَ – رَ – اَک – اَت ا٢ – شُ٢	pa-ra-ak-at Á-šú
اِنَ سِ – قِ – اَ – نِ – شُ	ina si-qi-a-ni-šu
شَ٢ – اَک – نَ – اَت اَ – نَ – كُ	šá-ak-na-at a-na-ku
تا پَ – نQ لَ – مَ – گُ – رُ	TA pa-ni la-ma-gu-ru
لَ !بِ – پَ – اَش٢ اِنَ اوگو	la e-pa-áš ina UGU

[1] SAA, Vol. XIII, No. 34: 11-23, P.36.

القراءة بالحرف العربي	القراءة بالحرف اللاتيني
بُ – أُنـ – نQ اِنَ اوگو	bu-un-ni ina UGU
مـ; – مـ; – نQ	me-me-ni
اَ – قَ – بَ – اَشـ٢ – شُ – نـ[ُ]	a-qa-ba-áš-šu-n[u]
[لـ]َ يِ – شَمـ – مُ – نQ	[l]a i-šam-mu-ni[1]
الترجمة: أرسلنا الآن صورتين ملكيتين إلى الملك. أنا رسمت الصورة الملكية العائدة للأنموذج (مخطط الصورة)، هم صمموا (صنعوا) صورة الملك المستديرة (ثلاثية الأبعاد)، ليفحصهم (يختبرهم) الملك. أيهما يختار الملك فهو مقبول، سنعمل (ننحت) وفق ذلك، ليتفحص الملك على (وضعية) اليدين، الذقن، الشعر. تلك الصورة الملكية التي عملو(ها)، الصولجان موضوع (بالعرض) في يده (و) يده مستندة على فخذيه (ساقيه)، أنا لا أوافق على ذلك (و) لا أعمل (لن اصنع)، كلمتهم بخصوص شكل (الصورة) وبخصوص كل شيء (لكنهم) لم يسمعوني (لم يصغوا لي)	

أما الملك آشور–بان–آپلي (آشور بانيبال) (٦٦٨–٦٢٧ق.م) فيذكر أنه قام بأخذ ملوك العرب المتمردين والتابعين لهم، كأسرى إلى مدينة نينوى، وأجبرهم على العمل عند بناء بيت ريدوتي[٢] (bit ridûti)، إذ جاء في النص:

---

[1] SAA, Vol. XIII, No. 34: R.2-11, P.36-37.

[٢] بيت ريدوتي (bit ridûti): هو المكان المخصص لإقامة ولي العهد الذي اختاره الملك، ولا يشترط في اختياره أن يكون الابن البكر على الرغم من أفضلية ذلك عند الملوك في العراق القديم بشكل عام، إذ ينتقل ولي العهد إلى السكن في بيت ريدوتي بعد إعلانه بشكل رسمي وموافقة الآلهة على تولية العرش وذلك ليبدأ بالتدريب على القيام بواجباته الملكية، كما حصل مع الملك آشور–بان–آپلي عندما انتقل إلى بيت ريدوتي في مدينة تربيصو (منطقة شريف خان حالياً) الواقعة قرب الرشيدية إلى الغرب من نينوى على نهر دجلة. للمزيد يراجع: سليمان، عامر،"نتائج حفريات جامعة الموصل في أسوار نينوى"، مجلة آداب الرافدين، العدد١،الموصل، ١٩٧١ب، ص٥٤. وكذلك يراجع: سليمان، عامر،"اكتشاف مدينة تربيصو الاشورية"، مجلة آداب الرافدين، العدد٢، ١٩٧١أ، ص ١٥–٥١.

القراءة بالحرف العربي	القراءة بالحرف اللاتيني
شَرّHنQ مـ!بش مـHتُ اَ – رQ – بِ	šarrâni meš mâtu a-ri-bi
شَ٢ اِنَ اَ – دِ – يَ	šá ina a-di-ia
يِخط – طُ – اُ شَ اِنَ قبَلَ	ij-tu-u ša ina kabal
تمـ – خَ – رQ بَلـ – طُ – اُسـ – سُ – نُ	tam-ja-ri bal-tu-us-su-nu
اُ٢ – صَبـ – بِـ – تُ٢ اِنَ	ú-+ab-bi-tú ina
قـHتـH اَ – نَ h – پـ;ش	&âtâ a-na e-peš
بـiت رQ – دُ – اُ – تِ شـُ٢ – اَ – تُ٢	bît ri-du-u-ti ša-a-tú
اِصُ اَلـ – لُ تپِ – شِكـ – كُ	i+u al-lu tup-šik-ku
اُ٢ – شـَ – اَشـ – شـِ – شـُ – نُ – تِ	ú-ša-aš-ši-šu-nu-ti(1)

الترجمة:

ملوك العرب الذين أخلّوا (أخطئوا) بمعاهدتي أمسكتهم في المعركة أحياءً بيدي، (و) جعلتهم يحملون معول (مجرفة) السخرة لبناء بيت ريدوتي.

أخيراً تجدر الإشارة هنا إلى أن الحرفيين من المبعدين كانوا يُجلبون إلى المدن أو العواصم الآشورية مع عائلاتهم في هذا العصر، وتذكر الوثائق الإدارية أنهم كانوا يستلمون مخصصات من مخازن القصر(٢).

ثانياً: الأدلة الفنية

---

(1) Streck, M., Assurbanipal Und Die Letzten Assyischen Könige Bis Zum Untergang Niniveh's, Vol.II, Leipzig, 1916, P.88: 88-92

كذلك يراجع: Oded, Op.Cit., P.58.

(2) Ibid., P.58; 99.

تُمثل الأدلة الفنية المصدر الآخر الذي يمكن الاعتماد عليه في معرفة مراحل تنفيذ المنحوتات الجدارية، ويؤكد هذا النوع من الأدلة ما جاء في النوع السابق المتمثل بالنصوص المسمارية. وقد ضمت الأدلة الفنية العديد من النماذج التي عُثر عليها أثناء التنقيبات الأثرية، فضلاً عن المشاهد الخاصة بالموضوع المنفذة على المنحوتات الجدارية نفسها. ويضم هذا النوع من الأدلة:

١. المخططات الأولية(١)

أن تتبع مشاهد المنحوتات الجدارية في معظم العواصم الآشورية من ناحية دقة تصوير الحدث وتفاصيله، تشير بشكلٍ واضح إلى دقة الفنان الآشوري في التصوير والتعبير، فقد كان (الفنان) غالباً ما يرافق الحملات العسكرية، إذ امتازت المشاهد السردية ولاسيما في عصر الملك توكلتي–اَبل–ايشّرا الثالث (تجلاتبليزر)، ومن جاء بعده من الملوك بالتركيز على الأزياء وتصفيف الشعر واللحية بعد أن كان يتم تمثيلها بشكلٍ يسير في منحوتات الملك آشور–ناصر–آپلي الثاني (آشور ناصر بال)(٢)، وكما مر ذكره آنفاً، يدل هذا على قيام الفنان الآشوري بعمل مخططات أولية للمشاهد التي سوف يتم تنفيذها على الألواح الجدارية بشكلها النهائي، بعد انتهاء مهمته والعودة إلى بلاد آشور(٣). وقد تم العثور على العديد من نماذج المخططات الأولية التي مثلت ألواحاً صغيرة وجدت في مدينة آشور، وهي مصنوعة من الفخار، يعود الأنموذج الأول منها إلى عصر الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب)، والذي يمثل مشهداً لفارسٍ رافعاً إحدى يديه

---

(١) لقد أدرك الآشوريون أهمية الحس الجغرافي في تمثيل الأعمال الفنية بشكل عام والمنحوتات الجدارية بشكل خاص، لذلك عمدوا إلى عمل نسخ أولية عن المشاهد المراد تنفيذها على المنحوتات الجدارية وسواء أكان ذلك يتم من قبل فنان آشوري يرافق الحملة، كما يذكر ذلك الدكتور طارق مظلوم، أم يتم من قبل الكاتب العسكري، والذي يُعرف في العصر الآشوري بالمصطلح السومري (لو٢ ا . با . ا!برن٢ خا . ا LÚA.BA.ERIN$_2$ ȷI.A)، إذ يقوم هذا النوع من الكتّاب بتدوين كل ما يخص الحملة العسكرية ليتم تنفيذه فيما بعد على الألواح الجدارية. وقد عُرفت هذه النسخ والمخططات الأولية بالمصطلح الأكدي (نَسخُ شَ طِطِ nasaȷu šá titi). المفردة nasaȷu تعني نسخَ أما المفردة titi فتعني الطين. الجبوري، المصدر السابق، ٢٠١٠، ص٤٠١؛ CAD, T , P.106[a]. للمزيد عن الكاتب العسكري يراجع: الجميلي، المصدر السابق، ٢٠٠٥، ص٧٢.

وعن النسخ الأولية يراجع: سليمان، عامر، اللغة الاكدية، الموصل، ١٩٩١، ص١٥٢.

(2) Madhloom, Op.Cit, 1970, P.121.

(٣) مظلوم، المصدر السابق، ١٩٨٧، ص٢٤٦.

للتحية[١] (الشكل٢١). أما الأنموذج الآخر العائد إلى عصر الملك آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال)، فهو مصنوع من الفخار أيضاً، وقد مُثل عليه مشهدٌ منفذ بالنحت البارز، يصور إلهاً واقفاً على ظهر ثور والى الأمام منه شخص ربما يمثل الملك، يرتدي رداءً طويلاً ينتهي بأهداب، وهو يشبه رداء الملك الممثل على المسلة[٢] المقامة من قبل الملك نفسه عندما جَدد معبد ساك–ايلا في مدينة بابل[٣]، أما الإله فربما يمثل الإله آشور إذ يمكن مقارنته مع هيئة الإله في الواجهة الصخرية في منطقة باڤيان، التي تعود إلى عصر الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب)[٤] نظراً لتشابه التاج المقرن الذي كان الإله متوجاً به في المشهد الممثل على الواجهة الصخرية[٥] باستثناء وجود بروز في قمة التاج بدلاً من القرص الدائري[٦] (الشكل٢٢).

ومن خارج حدود بلاد آشور عُثر على خمسة ألواح من حجر الكلس تمثل مخططات أولية في گيمتو Gimtu[٧] في فلسطين ويبدو أن هذه النماذج كانت منفذة بشكل غير متقن، وهذا

---

(١) مورتكات، المصدر السابق، ص٢٨٠.

(٢) للمزيد عن هذه المسلة يراجع:

Porter, B.,"Trees, King, And Politics" OBO, Vol.197, 2003, P.47ff.

(٣) مدينة بابل: تقع على بُعد ٩٠ كم تقريباً إلى الجنوب من بغداد، وقد عُرفت باللغة السومرية كا. دينگير. را KÁ.DINGIR.RA ، يقابلها في اللغة الاكدية باب– ا إيلِـ م Bab-ilim وتعني حرفياً باب الإله. للمزيد يراجع: كولديفاي، روبرت، معابد بابل وبورسبا، ترجمة: نوال خورشيد سعيد، بغداد، ١٩٨٥، ص١٩.

(4) Madhloom, Op. Cit., 1970, P.79.

(٥) مُثل هذا المشهد على مواد متنوعة وليس على الواجهات الصخرية فحسب، إذ وجدت لوحة مصورة من الآجر المزجج في مدينة آشور صوّر عليها إلهاً واقفاً على قاعدة، يوجد أمامه رجل ربما يمثل الملك. وقد تكرر المشهد نفسه مع وجود بعض الاختلافات البسيطة منها تمثيل رجل من أتباع الملك يقف خلفه، وذلك في إحدى غرف السكن من المبنى (ك) وهو أحد المباني المصممة ضمن منطقة القلعة الملكية في مدينة خرسباد، إذ يقع قبالة الساحة الواقعة أمام قصر الملك شرُّ– كين. ولا يعرف بالضبط عائدية هذا المبنى إلا أن موقعه المتميز وزخرفة جدرانه تشير إلى أن شخصية مهمة كانت تقيم فيه، للمزيد عن هذا المبنى يراجع:

علي، قاسم محمد، "سرجون الآشوري ٧٢١–٧٠٥ق.م" رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٨٣، ص١٣٧. وللمزيد عن المشهد يراجع: بارو، المصدر السابق، ص١١٥، (شكل ١٠٨).

(6) Madhloom, Op.Cit., 1970, PL.LXI (5).

(٧) گيمتو Gimtu: تعرف حالياً بتل الصافي وهو تل كبير يقع بين فلسطين والأردن إلى الجنوب من وادي ايلاي والذي يمكن تعينه على أنه موقع المدينة القديمة (جت) التي أصبحت فيما بعد إحدى عواصم المقاطعات

يؤكد الغرض من تنفيذها، إذ لم تكن نسخاً نهائية وإنما استخدمت بوصفها تخطيطاً أولياً وضعه الفنان لحفظ المشاهد التي يراها، ومن ثم يقوم بتنفيذها فيما بعد على الألواح الحجرية الكبيرة الحجم بعد عودته إلى بلاد آشور(١) ومن أبرز المشاهد المنفذة على أحد هذه الألواح، شكل سفينة لعلّها تمثل سفينة فينيقية(٢).

من الواضح إن هذه الألواح كان يتم تنفيذها موقعياً، أي في نفس المكان الذي حصلت فيه الحادثة سواء كان ذلك خاص بالوقائع الحربية أو نقل المواد الأولية عبر البحر كالأخشاب(٣).

وبشكل عام فإن اكتشاف مثل هذه النماذج الفنية في بلاد أشور أو خارج حدودها يؤكد دقة الفنان في العصر الآشوري الحديث في وصف الأحداث التي وقعت فعلاً، لذلك يمكن عدها رسوم موثوق بها إذ لم تكن الغاية من تنفيذها الدعاية فقط أو إرهاب الأعداء رُغم ما جاء في بعض مشاهدها من مبالغة وتحديداً فيما يخص استخدام القسوة والعنف مع العدو، ولكن لم يكن بالضرورة أن تكون معظم المشاهد المنفذة على المنحوتات مُثلت على مخططات أولية. وفي الوقت نفسه لا يمكن إغفال أهمية هذه المخططات التي تُشابه من حيث وظيفتها نماذج المدن الصغيرة والتي تظهر في المنحوتات الآشورية وتحديداً من عصر الملك شرُّ-كين الثاني (سرجون) إذ قام عدد من رجال بحملها وعرضها أمام الملك (٤). (ينظر الشكل ٤١-أ)

٢- المشاهد الفنية

يبدو للمتخصص إن المشاهد الفنية تصف بعض مراحل العمل التي يقوم بها النحاتون عند تنفيذ المنحوتات الجدارية أو النصب التذكارية والتي يمكن الإفادة منها، مع الأدلة المذكورة آنفاً سواء أكانت أدلة فنية أم أدلة كتابية للوصول إلى مراحل سير العمل. وقد نُفذت معظم هذه

الفلسطينية الخمس، وقد أحتلها الملك شرُّ-كين عندما قام بحملة على مدينة اشدود. للمزيد عن (جت) القديمة يراجع: الفغالي، المصدر السابق، ص٤١٠. للمزيد موقع تل الصافي يراجع:

Maeir, A. M.,"The Histoical Background and Dating of Amos VI 2: An Archaeological Perspective From Tell e+-+âf/Gath", VT, Vol.54, 2004, P.320f.

(1) Wäfler, Op. Cit., P.12.

(٢) ثلاثة من هذه الألواح محفوظة الآن في متحف الآثار في أورشليم (القدس المحتلة) وللمزيد عنها يراجع: Wäfler, Op. Cit., P.12.

(3) Ibid, P.13.

(٤) يبدو هؤلاء الرجال إنهم من منطقة سوريا وفينيقة وفلسطين إذ ظهروا ضمن مشهد حاملي الهدايا في الأقاليم الغربية والمُنفذ على منحوتات الغرفة VI في قصر الملك شرُّ-كين الثاني في مدينة خرسباد يراجع:

Albenda, P., The Palace of Sargon King of Assyria, ERC, Paris, 1986, P.69, PL.33.

وكذلك : الجميلي، عامر عبد الله نجم،"المعارف الجغرافية عند العراقيين القدماء"، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، ٢٠٠٦، ص١٩٦.

المشاهد على المنحوتات الجدارية نفسها أو على أجزاء من الصفائح البرونزية[١] التي زينت بوابة امگر-انليل[٢]، العائدة إلى عصر الملك شُلمانُ- آشرّيد[٣] شلمنصر (الثالث) (٨٥٨-٨٢٤ق.م)، تصّور إحدى هذه الصفائح البرونزية[٤] والمتكونة من حقلين، مشهداً يُمثل نحاتاً آشورياً يقوم بتنفيذ نصب تذكارية على واجهة صخرية عند منابع نهر دجلة، يضم الحقل الأول (الأعلى) ثلاثة رجال، كان الأول، وهو الذي توسط المشهد تقريباً، واقفاً على مصطبة ومتجهاً نحو جهة اليمين، يرتدي رداء البلاط الملكي ويلوح بإحدى يديه إلى الرجلين الآخرين وكأنه يقوم بإعطاء الأوامر، والذي ربما كان لديه تفويض من الملك أو انه المسؤول عن سير العمل[٥]. وعلى مسافة منه يقف الرجل الثاني، وهو يرتدي رداء البلاط الملكي أيضاً، ويمسك بيديه لوحاً وقلماً كأنه يعطي التعليمات للرجل الثالث، الواقف أمامه بشكلٍ مباشر، والذي يرتدي (الرجل الثالث) ثوباً قصيراً بسيطاً، ويعمل على نقش العلامات المسمارية على الواجهة الصخرية مستخدماً المطرقة والأزميل[٦].

أما الحقل الثاني، فهو يوضح تنفيذ عمل النصب التذكاري الملكي، إذ يقوم أحد الحرفيين، وهو واقف على صخرة في الماء، بانجاز العمل. كما وقف خلفه رجل آخر يبدو وكأنه يقوم بإعطائه التعليمات، لكونه من رجال البلاط الملكي، ربما يقدم ملاحظات الملك الخاصة بالعمل

---

[١] للمزيد عن هذه الصفائح البرونزية وإعادة ترتيبها يراجع:
King, L., Bronze Reliefs From The Gates Of Shalmaneser, London, 1915.

[٢] مدينة امگر-انليل (بلاوات): تبعد أطلال المدينة عن قرية بلاوات ١.٥كم وهي تقع إلى الجنوب الشرقي من مدينة نينوى وعلى بُعد ٢٨كم، وقد كُشف فيها عن صفائح برونزية كانت تزين البوابة في القصر العائد للملك آشور-ناصر-آپلي (الثاني) وأبنه شُلمانُ - آشرَد (الثالث). للمزيد عن المدينة يراجع: حنون، نائل، مدن قديمة ومواقع أثرية، "دراسة في الجغرافية التأريخية للعراق الشمالي خلال العصور الآشورية، سوريا، ٢٠٠٩، ص١٨٢.

[٣] وهو اللفظ الآشوري لاسم الملك شلمنصر (الثالث). يراجع: سليمان، المصدر السابق، ٢٠٠٩، ص٨١.

[٤] للمزيد عن المشهد الممثل على هذا اللوح البرونزي يراجع: King, Op. Cit., P.31, PL. LIX.

[٥] Reade, J.E. "Assyrian Architectural Decoration Techniques And Subject-Matter" BaM, Band.10, 1979a, P.23.

[٦] Reade, Op.Cit, 2006, P.21.

الفني للحرفيّ الذي كلّف بانجاز العمل، وهذا يدل على أن الإشراف المباشر كان يتم من قبل رجال البلاط[١] (الشكل ٢٣).

وتأتي المشاهد الممثلة على المنحوتات الجدارية[٢] لتوضح عملية قلع الأحجار ونقلها[٣]، وان لم تكن هذه المشاهد خاصة بشكلٍ دقيق بعمل المنحوتات الجدارية فحسب بل تشمل أعمالاً فنية أخرى، لكنها في الوقت نفسه تعطي فكرة واضحة عن العمال الذين قاموا بهذه الأعمال وعن إعدادهم ومراحل سير العمل فضلاً عن مقالع الحجارة التي كان الآشوريون يحصلون منها على الأحجار المستخدمة في تغليف الجدران وعمل النماذج الفنية الأخرى[٤].

---

(1) Reade, Op.Cit., 1979a, P.23.

(٢) تـزين هـذه المجموعـة مـن المنحوتـات الجداريـة القاعـة VI مـن القصـر الجنـوبي الغربـي العائـد للملـك سين–اخي–اريبا في مدينة نينوى. للمزيد يراجع: Russell, Op. Cit., 1991, P. 98.

(٣) لا تغطي هذه المشاهد جميع مراحل عملية قلع الأحجار ونقلها من المقالع إلى مدينة نينوى نظراً لتعرض بعضها للتلف مما أدى إلى فقدان بعض معالمها. للمزيد عن تفصيل هذه المشاهد يراجع:
Russell, J.M. "Bulls For The Palace And Order In The Empire: The Sculptural Program Of Sennacherib's Court VI At Nineveh", Art Bulletin, Vol. 69. No. 4 (1987), P.524, Fig.5.

(٤) كانت مدينة بلاطو (اسكي موصل حديثاً) مصدراً مهماً للأحجار بالنسبة للآشوريين، حيث كانوا يجلبون منها منها حجر المرمر والحلان المستخدم في نحت تماثيل الثيران المجنحة والمنحوتات الجدارية إذ يتم نحت التماثيل فيها ومن ثم تنقل على الاكلاك في نهر دجلة، وان لم يكن نحتها نهائياً. فضلاً عن مدينة بلاطو فقد حصل الآشوريون على الأحجار من مدينة نيبرو (Nipru) والتي تعرف في الوقت الحاضر بمنطقة جودي داغ الواقعة إلى الشمال الشرقي من بلاد آشور. أما المنطقة الثالثة التي كانت مصدراً من مصادر الأحجار والتي ذَكرتها المصادر المسمارية إلا ان موقعها لم يتم تحديدهُ بشكل ثابت فتتمثل بمدينة تيستاتي، إذ يُشير الملك سين–آخي–اريبا إلى أنه حصل على الأحجار لغرض نحت تماثيل الثيران المجنحة من مقالع الحجر في مدينة تستياتي الواقعة على الضفة المقابلة من نهر دجلة، كما يذكر أن عملية نقل الثيران من هذه المدينة إلى مدينة نينوى كانت عملية صعبة وتتم عن طريق سفن ضخمة. عن منطقة جودي داغ يراجع:
Frahm, E., "Einleitung In Die Sanherib-Inschriften", AFO, Beiheft.26(1997), P.151; ؛ Russell, Op.Cit., 1991, P.85.
وعن مدينة تستاتي يراجع: حنون، المصدر السابق، ٢٠٠٩، ص١٢٤.

لقد مُثل مشهد قلع الأحجار على ثلاثة ألواح حجرية تحمل الأرقام (٦٦-٦٨)[١]، والتي تمتد على الجدار الشرقي للقاعة VI من القصر الجنوبي الغربي العائد للملك سين-آخي-اريبا (سنحاريب) في مدينة نينوى[٢]، يظهر في أعلى المشهد منطقة مرتفعة مليئة بأشجار الصنوبر والرمان والتين والعنب[٣]. أما في الوسط فقد صوّر العمال الذين يقومون بقلع الأحجار[٤]، وذلك لنحت الثور المجنح إذ يظهر في اللوح (٦٦)[٥] الحجّارون وقد وُزعوا على ثلاث مجاميع حول كتلة كبيرة من الحجر[٦]. كانت المجموعة الأولى تضم رجالاً مُثلوا إلى الأسفل من الكتلة الحجرية وبصف واحد وقد جثوا على ركبهم وانحنوا للعمل ممسكين بمعاول كبيرة نسبياً وذلك لفصل الكتلة الحجرية عن الصخر. أما الرجال في المجموعة الثانية فقد مُثلوا جالسين أعلى الكتلة الحجرية وبصفين، إلا أن أدواتهم لم تكن واضحة بشكل جيد بسبب تعرض اللوح للتلف، وعلى الأغلب تألفت أدواتهم من معاول أصغر حجماً من معاول المجموعة الأولى، والى اليسار من الكتلة الحجرية تظهر المجموعة الأخيرة والتي ضمت رجلين صورا بصف واحد وهما في وضعية جلوس أيضاً، كما في المجموعتين السابقة، يحمل كلٍ منهما معولاً صغيراً يشبه معول البناء[٧]. وعلى جانبي هذه الكتلة الحجرية توجد أربعة صفوف تمثل عمالاً، يبدو إنهم ليسوا من الآشوريين[٨] ويمكن تمييز ذلك من غطاء الرأس الذي كانوا يعتمرون به والواضح أنه

---

[١] تمثل هذه الأرقام تسلسل الألواح الجدارية داخل القاعة أو الغرفة في القصر بحسب ما وضع من قبل البعثة التنقيبية.

[2] Paterson, Op.Cit., PL. 32.

[٣] لقد استخدم الفنان الآشوري أسلوب تغيير خلفية المشهد الفني للتعبير عن تغير الأماكن، إذ عمد إلى تنويع البيئات عن طريق تنوع الغطاء النباتي ليعطي انطباعاً عن المكان المراد تمثيله في المشهد الفني والحدث المصور. للمزيد عن ذلك يراجع: الجميلي، المصدر السابق، ٢٠٠٦، ص٣٠٥.

[٤] لم تتم عملية نحت تماثيل الثيران المجنحة في الموقع بشكلها النهائي وإنما يقوم الحرفيون بتحديد الشكل العام للتمثال، أما باقي التفاصيل الدقيقة فكانت تتم في المكان المراد تثبيته فيه سواء كانت بوابة قصر أم مدينة، وما يؤيد هذا الرأي هو وجود ثور مجنح لم يكتمل نحته عند بوابة نرگال في مدينة نينوى. الأسود، حكمت بشير، الثور المجنح لاماسو رمز العظمة الآشورية، دهوك، ٢٠١١، ص٣٧.

[٥] يحمل هذا اللوح الرقم المتحفي (BM.124821) وهو معروض الآن في المتحف البريطاني.

[٦] لم تكن الجهة الرابعة للكتلة الحجرية واضحة في المشهد، لأنها نهايتها جاءت مع حافة اللوح الحجري. وربما وربما يعود سبب ذلك إلى أن عملية فصل الحجارة كانت تتم من ثلاث جهات فقط. للمزيد يراجع الصفحة (٥١) من المبحث نفسه.

[7] Russell, Op. Cit., 1991, P.10.

[٨] يشير الملك سين-آخي-اريبا في كتاباته إلى أنه قام باستخدام رجال من الأعداء عند بناء قصره في مدينة نينوى، كما تم توضيحه سابقاً في النص. للمزيد يراجع الصفحة (٣١) من المبحث نفسه.

من طراز غطاء الرأس المستخدم في منطقة شمال سوريا، إذ كان مدبباً من الأعلى وذا بروز متدلٍ على الجانبين بحيث يغطي منطقة الأذنين[١] أما الملابس فكانت عبارة عن رداء قصير يصل إلى منطقة الركبة، وهو خالٍ من الزخارف، وقد أحاط بمنطقة الخصر حزام بسيط[٢]. حمل حمل هؤلاء الرجال السلال على ظهورهم، والتي كانت مملوءة بكسر الحجارة التي كُدست على شكل كومة ركام مرتفعة خارج موقع العمل[٣].

يحد المشهد من الأعلى والأسفل صفان من الجنود الآشوريين كانت مهمتهم مراقبة سير العمل وردع العمال المتلكئين في المقلع[٤].

فضلاً عن تفاصيل المشهد التي تم ذكرها، فقد نُقشت بعض الأسطر الكتابية على اللوح (٦٦) و (٦٨)، والتي تشير إلى أن الملك سين–آخي–اريبا(سنحاريب) قام بعمل الثيران المجنحة لتزيين أبواب قصره في مدينة نينوى[٥] (الشكل ٢٤).

أما المشهد الثاني فتضمّن نقل الثيران المجنحة والألواح الحجرية، إذ مُثل هذا المشهد على العديد من المنحوتات الجدارية[٦] التي تزين القاعة نفسها، ولا يمكن معرفة السبب الحقيقي الذي قام الفنان من أجله بتكرار المشهد على عدة ألواح[٧] فهل كان يقصد مواصلة الرحلة التي يقوم

---

[١] للمزيد عن غطاء الرأس يراجع: Madhloom, Op. Cit., 1970 P.81-82, PL.LIX

[٢] وعن ملابس الرجال من غير الآشوريين وغطاء الرأس يراجع:
Wäfler, Op.Cit., P.179f, Abb. 102, 110.

(7) Russell, Op. Cit., 1991, P.101.

(4) Paley. S., King Of The World: Ashur-nasir-pal II Of Assyria, 883-859 B.C Brooklyn 1976, P.8.

[٥] للمزيد عن النص المسماري يراجع الصفحة (٣٣) من المبحث نفسه.

[٦] نفذ هذا المشهد على مجموعة المنحوتات الجدارية التي تزين الجدار الشمالي من القاعة VI من قصر الملك سين–آخي–اريبا. للمزيد يراجع:
Russell, Op. Cit., 1987, P.584, Fig. 4.

[٧] ربما يشير تكرار الصورة في العمل الفني إلى تكرار الفعل الأدائي، والذي يُعبر بالتالي عن الفعل الكلامي، وهذا الأسلوب موجود في فنون العراق القديم منذ وقت مبكر يسبق العصر الآشوري الحديث بوقت طويل، إذ نلاحظ تكرار الصورة في المشهد الممثل بالنحت البارز على المذبح أو دكة القرابين من عصر الملك توكلتي–ننورتا الأول (١٢٤٤–١٢٠٨ق.م) وللمزيد يراجع:
Bahrani, Z., The Graven Image Representation In Babylonia And Assyria, USA, 2003, P.201, Fig.25.

بها الآشوريون عند نقل الثور المجنح نفسه، أم أن عملية تكرار المشهد تشير إلى تكرار الحدث بشكلٍ عام[١].

والمهم في هذه المشاهد، هو الإشارة الواضحة إلى مشاركة الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) بعملية قلع ونقل الأحجار الخاصة بتزيين قصره في مدينة نينوى، ويؤيد هذا ما جاءت به النصوص الملكية عن اهتمام الملوك الآشوريين بمتابعة تفاصيل العمل الفني[٢] إذ يظهر الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) في أعلى المشهد المنفذ على الألواح (٦٣–٦٤)[٣] من من القاعة VI، وتحديداً على جهة اليسار، وهو واقف في عربته الملكية ليشرف على سير العمل، والى جوار عربتهِ وقف بعضٌ من أتباعه.

يظهر في وسط المشهد، ثور مجنح منحوت بشكل أولي، أي أن تفاصيله الدقيقة لم تكتمل بعد، وقد وضِع هذا الثور على زلاجة ليسهل تحريكه ونقله من المقلع، إذ وقف فوقه ثلاثة رجال، يبدو من خلال موقعهم أنهم قاموا بالإشراف على عملية سحبه وتحريكه، فقد استخدم الرجل الثاني منهم بوقاً لتنسيق سير العمل[٤] وتنظيم العمال الذين مُثلوا بأربعة صفوف يعلو أَحدها الآخر[٥]، وقد قاموا بسحب الزلاجة بحبل سميك يبدو كأنه شُدَّ حول خُصرهم، يقودهم إلى الأمام

---

[١] يمكن مقارنة المشهد الممثل على اللوح الجداري المرقم (٥٣) والذي يحمل الرقم المتحفي (BM124823) وهو محفوظ في المتحف البريطاني، مع المشهد الممثل على الألواح (٥٤) و(٥٦) وهما محفوظان في المتحف البريطاني أيضاً إذ يحمل كل منهما تمثيلاً لعملية نقل الثور المجنح على الزلاجة للمزيد يراجع: Russell, Op. Cit., 1991, Fig. 59; 60.

[٢] للمزيد يراجع النص المسماري في الصفحة (٣٧) من المبحث نفسه.

[٣] يحمل هذان اللوحان الرقم المتحفي (BM 124820) وهما محفوظان الآن في المتحف البريطاني. للمزيد يراجع: Paterson, Op. Cit., PL.32; Russell, Op.Cit., 1991, P.281.

[٤] أن الرجال الذين يقومون بالإشراف على العمل كانوا من الآشوريين ويبدو ذلك واضحاً من طراز الملابس التي كانت عبارة عن رداء قصير وذو أكمام قصيرة، يحيط بمنطقة الخصر حزام تدلت منه قطعة زُينت حافاتها بالأهداب، وينتعلون جزم طويلة. يحمل البعض منهم هراوات. للمزيد يراجع:
Madhloom, Op.Cit., 1970 P.68f.

[٥] لقد كان هؤلاء العمال من الأسرى والمبعدين، إذ يبدو ذلك واضحاً من طراز الملابس فضلاً عن ذلك الأسلوب المتبع من المشرفين الآشوريين في توجيههم للعمل. للمزيد يراجع:
Barnett, Op.Cit., 1975, PL.74.

المشرفون على العمل، كان البعض منهم يتقدم صفوف العمال، بينما عمل الآخرون على تحفيز العمال لمواصلة العمل باستخدام السياط التي كانوا يحملونها بأيديهم.

وفي الجهة اليمنى من المشهد، يظهر عدد من العمال وهم يحملون سلالاً مملوءة بكسر الحجارة على ظهورهم لإبعادها خارج الموقع والتي أصبحت بشكل ركام(١). وإلى الأسفل من هؤلاء الرجال توجد مجموعة أخرى من الرجال الذين يقومون بسحب جذع شجرة ضخم بواسطة حبال لفت حوله، وذلك لتحريك الزلاجة ودفعها نحو المياه، إذ أُسند أحد طرفي جذع الشجرة هذه إلى الأسفل من الزلاجة. كما رُصفت قطع خشبية اسطوانية الشكل تحتها لتسهيل حركتها (الشكل٢٥).

والمشهد بشكلٍ عام يشبه مشهد قلع الأحجار المذكورة انفاً من حيث احتوائه على حقل علوي يضم صفاً من الجنود الآشوريين الذين يقومون بمتابعة العمال، والى الأعلى منه، مُثل حقل أفقي آخر يضم أشجاراً متنوعة. ويبدو من خلال عرض البيئة نفسها أن الفنان الآشوري أراد أن يُعبر عن وحدة المكان بالنسبة للحدثين، إذ يمثل المشهد المصور على الألواح الحجرية (٦٣-٦٤) المرحلة الأولى من عملية نقل الثور المجنح وربما كان هو السبب ذاته الذي دعا الفنان إلى تغيير الخلفيات في المشاهد الأخرى الخاصة بنقل الثور المجنح أيضاً مثل اللوح المرقم (٥٣)(٢) والذي تظهر فيه الفكرة الأساسية الموجودة في المشهد السابق من حيث حمل الثور المجنح على الزلاجة لتحريكه مع وجود بعض الإضافات المتمثلة باحتواء المشهد على بيئة نهرية صُورت إلى الأعلى من الحقل الأفقي الذي ضمَ صفاً من أشجار الصنوبر، أما البيئة النهرية فقد ضمَت ثلاثة قوارب من نوع القفة(٣). وضعت في القفة الأولى من جهة اليسار ألواحا

---

(1) Reade, Op.Cit., 2006, P.26-27.

(٢) يحمل هذا اللوح الرقم المتحفي (BM 124823) وهو محفوظ الآن في المتحف البريطاني. وقد كان يزين جزءاً من الجدار الشمالي للقاعة VI في القصر الجنوبي الغربي العائد للملك سين-آخي-اريبا. للمزيد يراجع: Ressell, Op. Cit., 1991, P.112.

(٣) القفة: هي من وسائل النقل النهري في العراق القديم، تصنع من نبات عشبي يُعرف بالاسل وتكون بشكل سلة كبيرة منتفخة الجوانب يغطي أسفلها بالجلد أو القماش وتطلى بالقار المخلوط بالتراب الناعم، استخدمها الآشوريون في نقل الأحجار وغيرها من المواد. للمزيد يراجع:

الصوفي، شذى بشار حسين محمد، "دباغة الجلود وصناعتها في بلاد الرافدين"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٤، ص١٠٩.

حجرية[١]، وعلى جانبي هذه القفة صُور رجلان يسبحان في الماء فوق قُرب من الجلد[٢] بدا كلٌ منهما وكأنه يمتطي تلك القُربة[٣]. فضلاً عن مشهد نقل الألواح بواسطة النهر، فقد زودنا اللوح (٥٣) بتفاصيل نقل الألواح الحجرية، المعدة لعمل المنحوتات الجدارية، عن طريق البر، والتي تستخدم لنقل الألواح الكبيرة الحجم بخلاف الطريقة الأولى المخصصة للألواح الأصغر حجماً. إذ وضعت الألواح الحجرية في عربات فوق لفات من الحبال بعد أن كانت قد كُدست في ثلاث مجاميع، يَسحب هذه العربات عدد من الرجال (الشكل٢٦). ويتكرر المشهد في اللوحين (٥٤) و (٥٦)[٤]، مع بعض الفروقات اليسيرة المتمثلة بتصوير الثور المجنح وقد أكتمل نحته[٥] فضلاً عن استمرار البيئة نفسها. أما في الحقل العلوي فتظهر الألواح الحجرية وهي محملة على واسطة نقل نهرية أخرى، غير القُفة، عُرفت بالكلك[٦].

---

[١] أما القفتان الآخرتان فقد كانتا محملتين بأشياء ذات شكل مستطيل مثقوبة من أحد جوانبها، ربما تمثل تطعيمات للأبواب أو ألواح خشبية.

[٢] استخدم الآشوريون القربة المصنوعة من جلود الماعز بوصفها وسيلة للغوص في المياه وقد اتبعوا هذه الطريقة في حالات السلم والحرب، إذ كانت تمُلئ بالهواء وتربط بطريقة محكمة. وقد صُورت هذه القُرب في المشاهد الفنية المنفذة على المنحوتات الجدارية منذ عصر الملك آشور–ناصر–آپلي (الثاني) كما ظهرت في منحوتات الملك سين–آخي–اريبا. للمزيد يراجع:

جمال الدين، علي،"سر الضفادع البشرية في جداريات العراق الآشورية"، مجلة آفاق عربية، السنة الخامسة عشرة، ١٩٩٠، ص١٤١.

[٣] المصدر نفسه، ص١٤٣.

[٤] يُزين هذان اللوحان الحجريان الجدار الشمالي من القاعة VI في القصر الجنوبي الغربي العائد للملك سين–آخي–اريبا، وهما محفوظان الآن في المتحف البريطاني ضمن مجموعة قسم آثار آسيا الغربية. للمزيد يراجع:
Russell, Op. Cit., 1987, P.538.

[٥] من المحتمل أن الفنان قد اخطأ في تمثيل الثور المجنح وهو منحوت بشكلهِ النهائي، في اللوح (٥٦). لان عملية النحت النهائية تتم في مكان تثبيت الثور المجنح، كما مر ذكره، ويؤكد ذلك ظهور الثور المجنح في باقي مشاهد النقل منحوتاً بشكلٍ أولي لغرض تخفيف وزن الكتلة الحجرية فقط.

[٦] الكلك: عُرف باللغة الاكدية بـ elep duše ويعني كلك جلدي وهو عبارة عن مجموعة من القِرب المصنوعة من الجلد مملوءة بالهواء تربط مع بعضها البعض وترصف فوقها عوارض خشبية، استخدمت بشكل واسع في النقل النهري في العراق القديم وكانت على أنواع مختلفة.

للمزيد يراجع: الهاشمي، رضا جواد، "الملاحة النهرية في بلاد وادي الرافدين"، مجلة سومر، المجلد ٣٧، ١٩٨١، ص٤١.

كما زودنا هذا اللوح بتفاصيل عن الأدوات المستخدمة من الحرفيين لقلع الأحجار وتقطيعها في المقالع، إذ مُثل بعض من الحرفيين وهم يحملون عدداً من هذه الأدوات والمتضمنة مناشيرَ كبيرة الحجم وفؤوساً ومجارفَ (كرك) وكأنهم قد انتهوا من العمل المناط بهم، إذ تظهر خلفهم العربات المحملة بالألواح الحجرية[١]. (الشكل ٢٧).

أما في اللوح (٦٠)[٢] فيظهر الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) واقفاً على عربتهِ الملكية[٣] والتي قام بسحبها رجلان من أتباعه، وهو يرفع إحدى يديه تعبيراً عن إعطاء الأوامر والإشراف المباشر على العمل، وقد نُقش في هذا الحقل أسطر كتابية نفذت أمام شخصية الملك[٤] يعلو هذا الحقل، حقل آخر مُثلت فيه بيئة طبيعية[٥] أما عن مشهد العربات المحملة بالألواح الحجرية فقد نُحت إلى الأسفل من المشهد الرئيس الذي ظهر فيه الملك، لكنه تعرض للتلف بشكل كبير، إذ يظهر جزء من العربة المحملة بالألواح الحجرية يجرها عدد من الرجال[٦] (الشكل ٢٨).

وفي الألواح (٤٥–٤٧)[٧] تظهر نهاية الرحلة، إذ تصوّر هذه الألواح مشهداً قُسم على أربعة حقول، كان الحقل الثاني من الأسفل هو الأكبر حجماً، والذي ضم شكل الثور المجنح فوق

---

(1) Curtis, J.E. And Reade, J.E., Art And Empire Treasures From Assyria In The British Museum, London, 1995, P.33. ; Reade, Op.Cit., 2006, P. 27.

(٢) زَين هذا اللوح الجدار الشمالي من القاعة VI نفسها في قصر الملك سين–آخي–اريبا في مدينة نينوى، للمزيد عنه يراجع: Russell, Op.Cit., 1991, Fig. 57.

(٣) تشبه هذه العربة عربة الملك شرُّ–كين الثاني الممثلة في مشهد تقديم الهدايا للملك. إذ عُمل عمودها بشكل مستقيم ينتهي برأس حصان ذي رقبة طويلة ثُبتت عليه نهاية النير. للمزيد يراجع: يوحنا، مجيد كوركيس، "النحت البارز في عصر سرجون الآشوري (٧٢١–٧٠٥)ق.م" أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٩٩، ص١١٥، اللوح (٤٦).

(٤) للمزيد عن النص يراجع الصفحة (٣٤) من المبحث نفسه.

(٥) تمثل هذه البيئة الطبيعية مستنقعاً تظهر فيه خنازير برية. يراجع: Reade, Op. Cit., 2006, P.55.

(٦) يظهر مشهد مشابه على اللوح (٦٢) من الغرفة نفسها وهو مقسّم على أربعة حقول غير متساوية الارتفاعات، ضم الاثنان الوسطيان منها العربات المحملة بالألواح الحجرية والتي يسحب كل منها رجلان، كما ضم أحدهما نصين كتابيين لا يعرف مضمونها بالضبط وربما كانا يطابقان من حيث المحتوى، الكتابة المسمارية على اللوح (٦٠). أما الحقل العلوي فقط ضم العديد من أنواع الأشجار انتشرت على منطقة جبلية وفي الحقل الأسفل صُورت أشجار الصنوبر. للمزيد يراجع:
Russell, Op. Cit., 1991, P.108; 274.

(٧) زُينت هذه الألواح الجدار الشمالي من الغرفة VI في قصر الملك سين–آخي–اريبا في مدينة نينوى، وهي محفوظة الآن في المتحف البريطاني ضمن مجموعة آثار آسيا الغربية. للمزيد يراجع:

الزلاجة، يرافقه عدد كبير من العمال الذين قاموا بسحب الزلاجة بواسطة حبال سميكة(١) لإدخال الثور المجنح إلى قصر الملك سين-آخي-اريبا (سنحاريب) في مدينة نينوى بعد أن اكتملت عملية نحته، إذ يظهر الثور المجنح في هذا المشهد داخل إطار خشبي وبشكل عمودي بعد أن كان ممثّلاً بوضعية مضطجعة في المشاهد السابقة، أما الحقول الثلاثة الأخرى فضمت كسابقاتِها العديد من العمال تحت إشراف رجال آشوريين مُثلوا بحجم يفوق حجم العمال(٢)، فضلاً عن وجود العربات المحملة بالألواح الحجرية على يمين الحقلين الأول والثالث(٣) (الشكل٢٩).

٣- مراحل تنفيذ المنحوتات الجدارية

على الرغم من الفائدة الكبيرة التي قدمتها الأدلة السابقة بنوعيها الكتابية والفنية في مجال التعرف على مراحل تنفيذ المنحوتات الجدارية، غير أنها لا تعطي إلا بعض المراحل التي كانت جزءاً من تنفيذ المنحوتات، والتي كان معظمها يوضح مرحلة معينة بمعزل عن المراحل الأخرى مثل تنفيذ توجيهات الملك لاختيار النماذج الأفضل من بين النماذج الأولية، فضلاً عن عملية قلع الأحجار ونقلها وإعداد مجاميع العمال، ويجد الباحث إن الضرورة العلمية تقتضي التعرف على تفاصيل هذه المراحل وتتابعها من خلال الاستعانة بالأدلة السابقة الذكر، وبعض الدراسات ذات العلاقة.

يُعد تنفيذ المنحوتات الجدارية من الأعمال المهمة التي يُوجه بتنفيذها الملك في مدة حكمه، والتي ربما تحدث مرةً واحدة لاسيما في حالة بناء أو تجديد مدينة أو قصر(٤). في البدء كان قلع الأحجار يقوم به مجموعة من العمال، بعد قيامهم بتحديد كتلة الحجارة المراد قلعها من ثلاث جهات، بعدها يتم عمل أخدودان ضيقان متقابلان يصل عمق كلٍ منها إلى

Russell, Op. Cit., 1987, P.538.

(١) تشبه طريقة سحب الزلاجة من قبل العمال ما ظهر في الألواح (٦٣-٦٤) الخاصة بتحريك الثور المجنح من مقلع الحجارة.

(٢) ربما قصد الفنان من تمثيل الرجال الآشوريين بحجم أكبر لإبراز مكانتهم وأهميتهم مقارنة مع غيرهم. وان هذه الفكرة موجودة في الفن السومري ومنذ وقت مبكر في بلاد الرافدين إذ مُثلت الآلهة وبعض الشخصيات الملكية بأحجام كبيرة تعبيراً عن أهميتها وكونها المحور الأساس في الحدث. للمزيد يراجع: مورتكات، المصدر السابق، ص١٤٧.

(٣) للمزيد عن المشهد يراجع: Russell, Op. Cit., 1991, P.113.

(4) Reade, Op.Cit., 2006, P.27.

(٩–١٠سم)، وذلك بواسطة المعول، وتوضع فيها أسافين حديدية على أبعاد متقاربة، ثم تطرق هذه الأسافين بالمطرقة بشكل مستمر إلى أن يتم فصل الكتلة الحجرية بشكل كامل[١] بعدها يتم تقطيع هذه الكتلة وإعداد الألواح إعداداً أولياً في المقلع، ثم تنقل عن طريق البر أو النهر –كما تم توضيحه في المشاهد الفنية سابقاً– وما أن تصل القصر تعامل هذه الألواح لتوحيد قياساتها لكي تتلاءم مع المكان المخصص لها[٢]. أما اختيار الأنموذج الفني الأفضل من بين النماذج الأولية كان يتم اختياره من الملك شخصياً[٣]، الذي يقوم فيما بعد بتعيين مجموعة خاصة لمتابعة سير الأعمال ونقل تعليماته الملكية إلى الحرفيين، وتتألف هذه المجموعة من موظف كبير يُشرف على العمل بشكل مباشر[٤] ويعمل تحت إمرته شخص أو أكثر يمتاز أحدهم بخبرة عالية في العديد من المجالات ولاسيما الكاهن، الذي يلعب دوراً في تمثيل بعض العناصر الفنية كأشكال الملاك الحارس[٥] التي توفر الحماية للملك، كما كان هناك بعض الأشخاص الذين يقومون بتنسيق العمل عن طريق استخدام البوق، إذ تعطى بعض الأوامر من خلال إصدار أصوات تلفت انتباه العمال لتنظيم العمل وتوحيده. هذا فيما يخص المجموعة المشرفة على سير العمل، أما تنفيذ العمل بشكله الفعلي، فيتم تقسيمه إلى عدة مراحل تبدأ بتثبيت العمال للألواح الجدارية في الأماكن المخصصة لها بعد إجراء التعديلات النهائية عليها[٦] أي جعل سطحها مناسب لتنفيذ المشهد الفني من حيث صقلها وتسوية جوانبها، إذ تصبح سلسلة الألواح الحجرية كتلةً واحدة عند رصفها[٧]، ثم توضع أمام الجدار المبني من اللبن بعد أن خصص لها

---

[١] يوحنا، المصدر السابق، ص٣٤.

[2] Klengel, Op.Cit., P.372.

[3] Reade, Op.Cit., 2006, P.27.

[٤] للمزيد يراجع: المشهد المنفذ على الألواح البرونزية من بوابة بلاوات المذكور أنفاً، الصفحة (٤٢) من المبحث نفسه.

[٥] ربما تمثل هذه الأشكال المركبة كاهناً يرتدي بعض الملابس الطقوسية لحماية الملك وطرد الأرواح الشريرة، إذ يُصور هذا الشكل في بعض الأحيان خلف الثور المجنح وهو يقوم برش السائل المقدس من دلو حمله بإحدى يديه وباليد الأخرى حمل كوز الصنوبر. وهناك العديد من الباحثين الذين يؤيدون هذا الرأي منهم لايرد (Layard). إذ يظهر بوجه بشري تارةً، وبوجه عقاب تارةً أخرى. يراجع:

Gosse, P.H., Assyria Her Manners And Customs Arts And Arms: Restored From Her Monumments, London, 1852, P.98-103.

[6] Reade, Op.Cit., 2006, P.27.

[٧] مورتكات، المصدر السابق، ص ٣٨٣.

خندق صغير أمامه والذي مُلئ بمادة الرمل وكسر الحجارة الصغيرة على أرضية مطلية بالقار؛ إذ تعمل هذه المواد على سهولة تحريك الألواح الحجرية في الخندق إلى أن تستقر في المكان المُعد لها[١] بعدها يتم ربط الألواح مع بعضها البعض وذلك بعمل فجوة تشبه ذيل الحمام[٢] في الزاوية العليا من كل نوع، يُصب فيها الرصاص، الذي يمتاز بسرعة تصلبه[٣]، وقد راعى الحرفيون المتخصصون بهذا العمل عند تثبيت لوح الزاوية بأن يكون منحوتاً من قطعة واحدة ذات ضلعين يلتقيان بزاوية قائمة قياسها ٩٠ درجة وذلك لضمان تماسك الألواح الباقية وعدم دفعها لبعضها البعض[٤]، كما إن هذه الطريقة تحافظ على استقامة وتعامد الشكل الهندسي المطلوب. في هذه المرحلة يتم مراعاة العوامل المؤثرة في عرض المنحوتات كالضوء والمسافة المتروكة أمامها[٥]. والدليل على أن تثبيت الألواح الجدارية كان يتم قبل نحت المشاهد الفنية عليها هو تداخل بعض العناصر بين لوح وآخر، ويظهر هذا التداخل واضحاً في المشاهد المكتظة بالأحداث[٦].

بعد هذه المرحلة يبدأ الحرفيين بنحت المشاهد الفنية، ويتم تقسيم عملهم إلى مجموعتين، تضم المجموعة الأولى عدداً من الحرفيين الذين لديهم خبرة في رسم المخططات الأولية، إذ تقوم هذه المجموعة برسم أولي للمشهد الفني عن طريق تمثيل خطوط عامة على سطح اللوح الحجري قبل نحته، ويؤيد ذلك، استخدام أسلوب الرسم بالألوان قبل نقش النص المسماري على الألواح الحجرية، إذ تم العثور في إحدى القاعات الداخلية في سور مدينة نينوى وتحديداً في بوابة أدد على لوح حجري كبير نُقش عليه نص مسماري، ويبدو أن النقار المسؤول لم يكن متقناً للعمل، لذلك لم يقم بحفر العلامات المسمارية التي كانت قد رُسمت باللون الأحمر على اللوح الحجري[٧]

---

(١) مظلوم، طارق عبد الوهاب، "نينوى"، مجلة سومر، المجلد ٢٥، ١٩٦٩، ص٨٧.

(٢) احمد، نزار عبد اللطيف، "النحت البارز في عهد الملك آشوربانيبال"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٨٧، ص٤٦.

(٣) يوحنا، المصدر السابق، ص٣٧.

(٤) سعيد، مؤيد، "العمارة من عصر فجر السلالات إلى نهاية العصر البابلي الحديث"، حضارة العراق، الجزء٣، بغداد، ١٩٨٥، ص١٧٠.

(5) Klengel, Op.Cit., P.372.

(٦) مورتكات، المصدر السابق، ص ٣٨٣.

الحجري[١] مع العلم أن هذا الأسلوب لازال مُتبعاً من الفنانين المعاصرين حتى الوقت الحاضر [٢].

أما المجموعة الأخرى فتتألف من عدد ضخم من الحرفيين والعمال الذين يقومون بتحويل تلك الرسوم إلى نحتٍ بارز، وتبذل هذه المجموعة جهداً كبيراً لإخراج المشهد الفني بشكلٍ موحد، إذ تعمل على نحت الخطوط الخارجية للمشهد، ومن ثم إزالة الأرضيات الفارغة المحيطة بالأشكال، فتبرز العناصر الفنية عن الأرضية الغائرة بعدها تُوضح التفاصيل الدقيقة وتصقل[٣].

وتبقى الخبرة الفنية والذوق فضلاً عن دقة العمل، ذات تأثير واضح في نوعية الإنتاج الفني، إذ تحدث بعض الأخطاء أثناء العمل التي تؤثر سلباً في المشهد الفني والتي قد يتفادها الفنان ليخرج العمل الفني على أكمل وجه، وعلى الرغم من ذلك يظهر في عدد من المنحوتات الجدارية تباين واضح في أسلوب النحت، ولعلّ سبب ذلك وقوع أحد النحاتين ببعض الأخطاء مما يضطر نحات آخر أكثر خبرةً من الأول إلى تعديله، لهذا يُلاحظ في العنصر الفني الواحد تمثيل جزء معين بشكلٍ دقيق بينما كان الجزء الآخر غير متقن[٤] وقد يشير بعض الباحثين إلى وقوع أخطاء واضحة عند نقطة التقاء عمل نحاتّين في مشهد واحد، نتيجة لاختلاف قياسات الأشكال المنفذة، إذ اعتمدوا في رأيهم هذا على إحدى المنحوتات الجدارية من عصر الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) إذ يظهر فيها تكرار لنحت أقدام الجنود في حقلين أفقيين متتابعين[٥] (الشكل٣٠) ومن المرجح إن هذا الخطأ يعود إلى أعمال الصيانة التي أُجريت على هذا اللوح الجداري في وقتنا الحاضر يؤيد ذلك عدم تطابق العناصر المنفذة عليه. كما توجد أخطاء قد تكون نتيجةً للفارق الزمني بين تمثيل الموضوع نفسه مثل مشهد الملاك الحارس الذي يظهر من عصر الملك شرُّ–كين الثاني (سرجون) في مدينة خرسباد[٦]، إذ ترتدي هذه الأشكال

[١] للمزيد يراجع: سليمان، عامر، الكتابة المسمارية، الموصل، ٢٠٠٠، ص١٢٣.

[٢] يوحنا، المصدر السابق، ص٣٧.

[٣] للمزيد يراجع: المصدر نفسه، ص٣٧.

[4] Reade, Op.Cit., 1979a, P.24.

[5] Ibid, P.25.

[٦] مدينة خرسباد: تقع هذه المدينة على بُعد حوالي ٢٥كم تقريباً شمال شرق مدينة الموصل وقد عُرفت قديماً باسم دور–شرُّ–كين أي مدينة – شرُّكين(سرجون)، وقد اتخذها الملك شرُّ–كين عاصمة له وتركها خُلفاؤه وعادوا إلى مدينة نينوى. للمزيد يراجع: صالح، المصدر السابق، ص٣١.

المركبة والمتجهة نحو جهة اليمين رداءً يغطي الكتف الأيمن، أما الأشكال المتجهة نحو جهة اليسار فترتدي رداء يغطي الكتف الأيمن أيضاً، فالوضع الأكثر دقة ينطبق على الأشكال المتجهة إلى جهة اليسار، إذ لم تكن هذه الأخطاء موجودة في منحوتات القرن التاسع قبل الميلاد وتحديداً من عصر الملك آشور–ناصر–آپلي الثاني (آشورناصربال)، ولعلّ سبب هذا الاختلاف هو الفاصل الزمني في تمثيل هذه الأشكال(١) (الشكل٣١).

وبشكل عام فإن هذه المآخذ الثانوية جاءت نتيجة لتباين مهارات الحرفيين وخبراتهم(٢). إذ يلاحظ في بعض الأحيان اختلاف واضح في تمثيل موضوع واحد في مكانين مختلفين، وخير مثال على ذلك هو مشهد قطع رأس إتيوني(٣) أثناء حملة الملك آشور–باني–آپلي (آشوربانيبال) على تيومان ملك عيلام(٤) إذ مُثّل المشهد الأول في القصر الجنوبي الغربي العائد للملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) في مدينة نينوى، والذي يظهر فيه ضابط آشوري يقوم بقطع رأس إيتوني، وقد أحاط بهما أشجار السنديان والجنود العيلاميون الذين تساقطوا صرعى في المعركة (ينظر الشكل٦٧)، أما المشهد الآخر والذي مُثّل في القصر الشمالي العائد للملك آشور–باني–آپلي (آشوربانيبال) في مدينة نينوى أيضاً، فقد قام الفنان في هذا المشهد باختزال عدد أشجار السنديان إلى أثنين في كل جانب، كما أكتظ المشهد بالجثث المقطوعة الرؤوس(٥) (الشكل ٣٢).

وبعد انتهاء عملية النحت، تبدأ عملية تنفيذ النصوص المسمارية على المنحوتات الجدارية بعد تحديد المواضع المخصصة لها. وكذلك تتم عملية إضافة الألوان لإبراز بعض تفاصيل الأشكال المنفذة في المشهد مثل تلوين الشعر واللحية وبؤبؤ العين باللون الأسود وتلوين بعض أجزاء الملابس باللون الأحمر(٦).

أما الأدوات التي يستخدمها الحرفيون الذين قاموا بتنفيذ المنحوتات الجدارية فقد كانت موضحة في المشاهد الفنية نفسها المنفذة على منحوتات الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب)

---

(1) Reade, Op.Cit., 1979a, P.27.

(2) Reade, J.E.,"Narrative Composition In Assyrian Sculpture" BaM. Band 10, 1979b, P.52.

(٣) إيتوني: هو أحد قادة الجيش لدى الملك العيلامي تيومان، والذي مُثل أثناء المعركة التي حدثت بين الجيش الآشوري والجيش العيلامي للمزيد يراجع: ARAB, Vol. II, P.393, No.1032.

(٤) للمزيد يراجع الصفحة (١٥٣) من المبحث الثالث الفصل الرابع.

(5) Reade, Op.Cit., 1979a, P.25.

(٦) يوحنا، المصدر السابق، ص١٤٣.

والتي من أبرزها المعاول والمناشير الحديدية والأزاميل والمجارف، المستخدمة في نحت المشاهد الفنية، فضلاً عن ذلك فقد استخدم الحرفيون الحبال، التي ربما كانت مصنوعة من شعر الماعز[١]، في عملية نقل الألواح الحجرية والثيران المجنحة نظراً لما تمتاز به من قوة كما استخدمت العوارض الخشبية الضخمة لتسهيل انزلاق الزلاجات التي يوضع عليها تمثال الثور المجنح.

---

(١) المصدر نفسه، ص٣٥.

المبحث الأول

المشاهد الفنية على المنحوتات الجدارية

أولاً: تقسيم المشاهد الفنية على المنحوتات الجدارية

لقد قام العديد من الباحثين بدراسة أنواع المشاهد الفنية الآشورية الممثلة على المنحوتات الجدارية، وقد صنفها عدد منهم حسب المضمون الذي حملته تلك المشاهد، مثل مشاهد الحروب والمشاهد الدينية والمشاهد الرسمية ومشاهد الصيد...الخ ولسنا هنا بصدد ذكر الأنواع بشكلٍ مفصل، على الرغم من أهميتها، بقدر ما سيكون التركيز على توزيع هذه المشاهد ومدى ترابطها أو انعزالها فضلاً عن علاقة بعضها بالبعض الآخر في القاعة الواحدة.

لقد ركز الملوك الآشوريين بشكلٍ عام على تمثيل المشاهد الحربية، ولاسيما تلك المشاهد التي تصور انتصاراتهم على الأعداء، فضلاً عن المشاهد الدينية التي كانت السمة الغالبة في منحوتات القرن التاسع قبل الميلاد –كما سيتم ذكره لاحقاً– واستمرت ولو بقدرٍ أقل عبر القرنين الثامن والسابع قبل الميلاد. أما مشاهد الصيد فكانت هي الأخرى من المشاهد التي حظيت بعناية الفنان الآشوري نظراً لولع الملوك الآشوريين بمطاردة وصيد الحيوانات القوية والمفترسة على وجه الخصوص، فضلاً عن مواضيع أخرى متنوعة يطغى عليها الجانب العمراني كعملية نقل الأخشاب عبر النهر أو نقل الألواح الحجرية والثيران المجنحة ومشاهد تقديم الهدايا والإتاوات للملك(١).

وتشترك المشاهد الفنية بمختلف مضامينها بسمةٍ مميزة، وهي توحيد نقطة البداية عند قراءتها، إذ كانت معظم العناصر الفنية المنفذة في المشاهد الفنية تبدأ من جهة اليسار وتتجه نحو جهة اليمين، وذلك اعتماداً على قراءة النص المسماري المنفذ على أغلب المنحوتات وبُنية الجملة الأكدية التي تبدأ هي الأخرى من جهة اليسار(٢)، إذ لا يمكن قراءة المشهد الفني من جهة اليمين إلى جهة اليسار ومن ثم التوجه مرة ثانية بالاتجاه المعاكس لقراءة النص المسماري.

---

(١) للمزيد عن مشاهد النحت البارز في العصر الآشوري الحديث يراجع:
مورتكات، المصدر السابق، ص٣٧٥ وما بعدها.

(2) Winter, Op.Cit., 1997, P.362.

وعلى الرغم من ذلك فإن هناك العديد من الحالات التي يكون فيها اتجاه العناصر الفنية في المشهد السردي من اليمين إلى اليسار، وأحيانا أخرى تكون نقطة بداية الحدث من وسط المشهد الفني وتتجه نحو الأطراف[١].

إن تقسيم المشهد الفني على المنحوتات الجدارية كان مختلفاً بشكل عام من عصر ملك لآخر، إذ كان هذا التقسيم، ومنذ بداية ظهور المنحوتات الجدارية في العصر الآشوري الحديث، وتحديداً منذ عصر الملك آشور–ناصر–آپلي الثاني (آشورناصربال)، يعتمد على موضوع المشهد الفني نفسه في أغلب الأحيان. وفيما يلي عرض لأهم الأساليب المتبعة في تقسيم المشاهد الفنية على المنحوتات الجدارية مع انتخاب بعض المشاهد الممثلة في قاعات العرش الأشورية كنماذج على هذه الأساليب.

- **الأسلوب الأول**

يتمثل الأسلوب الأول باستغلال كامل اللوح الجداري لتنفيذ العناصر الفنية والأشكال، وقد أُستخدم عادة مع المشاهد الدينية في عصر الملك آشور–ناصر–آپلي الثاني (آشورناصربال)، التي تضم شجرة الحياة[٢] وأشكال الملاك الحارس[٣] الذي يقف مع الملك، أو أمام شجرة الحياة. وإذا أخذنا أبرز قاعات القصر الشمالي الغربي العائدة لهذا الملك[٤] في مدينة نمرود، وهي قاعة

---

[١] يوحنا، المصدر السابق، ص١٧٤.

[٢] كانت شجرة الحياة أو كما يطلق عليها بعض الباحثين بالشجرة المقدسة تمثل رمزاً للحياة عند الآشوريين، وقد ظهرت في الفن الآشوري منذ العصر الآشوري الوسيط وهي من الموروث السومري الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً مع مفهوم الحياة. للمزيد يراجع: مورتكات، المصدر السابق، ص٣٧٧.

[٣] الملاك الحارس: هو كائن أسطوري له وجه وجسم إنسان وجناحا طائر وفي بعض الأحيان يكون بوجه عُقاب. وقد مُثل بشكل كبير على المنحوتات الجدارية الآشورية. وهناك من يرى أنه إنسان يرتدي ملابس خاصة بطقوس معينة. للمزيد يراجع:
Ornan, T. "Expelling Demons At Nineveh: On The Visbility of Benevolent Demons In The Palace of Nineveh", IRAQ, Vol. XLVI, 2004, P.83.

[٤] كان تخطيط القصور الآشورية بشكل عام يتألف من جزءين، يضم كل جزء باحة أو فِنْاء محاطاً بالمباني يُعرف الأول بـ بابانو (Babanu) وهو الجزء الرسمي المخصص للاستقبال، أما الجزء الآخر فيُطلق عليه بيتانو (Bitanu) وهو خاص بالسكن، وقد عُرف هذا التخطيط منذ عصر الملك أدد–نيراري الأول (١٣٠٥–١٢٧٤ق.م) للمزيد يراجع: مورتكات، المصدر السابق، ص٣١٩.

العرش (B) (المخطط ١)[١] فسنجد أن أبرز المشاهد الممثلة على المنحوتات الجدارية في هذه القاعة كانت ذات صبغة دينية مما يدل على اهتمام هذا الملك بالجانب الديني والتزامه بإقامة الطقوس الدينية[٢]، التي ربما كانت تتم بشكلٍ فعلي في هذه القاعة[٣].

أما عن أبرز المشاهد الممثلة على جداريات قاعة العرش (B)، فقد صّور على المنحوتات الجدارية التي تزين الجدار الواقع[٤] خلف منصة العرش، مشهداً فنياً، يظهر فيه الملك آشور–ناصر–آپلي الثاني (آشورناصربال) مرتين، وهو يقف على جانبي الشجرة المقدسة التي يعلوها رمز الإله آشور[٥]، كما مثّل خلف كل صورة من صور الملك شكل الملاك الحارس، كانت وظيفته رش الملك بالسائل المقدس لحمايته[٦] (الشكل ٣٣).

وفي العصور اللاحقة[٧] وتحديداً منذ عصر الملك شَرُّ–كين الثاني (سرجون) فقد أُستخدم أسلوب تمثيل الأشكال والعناصر الفنية على كامل اللوح الجداري، والذي ظهر في عصر الملك آشور–ناصر–آپلي الثاني(اشورناصربال)، كما اشرنا إلى ذلك من قبل، إذ بلغ ارتفاع المنحوتات الجدارية، في بعض الأحيان،(٢.٨٠م–٣م) وبهذا فقد حصل الفنان على مساحة واسعة لتنفيذ العمل الفني، غير أن معظم مشاهد هذا الأسلوب، في عهد هذا الملك، كانت تمثل مواضيع

---

(١) الحديدي، خلف زيدان خلف سلطان،"عمارة القصر الملكي في العصر الآشوري الحديث"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٥، ص٤٣.

(٢) للمزيد عن الطقوس الدينية في العراق القديم بشكل عام. يراجع:
الراوي، شيبان ثابت،"الطقوس الدينية في بلاد الرافدين حتى نهاية العصر البابلي الحديث"، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، ٢٠٠١.

(3) Kelengel, Op.Cit., P.372.

(٤) زُيّن هذا الجدار باللوح الحجري المرقم (٢٣)، والذي يحمل الرقم المتحفي (BM. 124531)، يبلغ ارتفاعه ١.٧٨م . للمزيد يراجع: Paley, Op.Cit., PL.101, fig.17a.

(5) Lumsden, S., "Narrative Art and Empire: The Throne room of Aššurnasirpal II" In: M.T.Larsen, Assyira and Beyond Studies Presented, USA, 2004, P.359f.

(٦) مورتكات، المصدر السابق، ص٣٧٤.

(٧) لم تصلنا العديد من نماذج النحت البارز من عصر الملك توكلتي–آبل–ايشّرا الثالث (تجلاتبليزر)، لأن الملك آشور–آخي–ادّينا (أسرحدون) قام بإزالة المنحوتات الجدارية من القصر المركزي في مدينة نمرود والعائد للملك توكلتي–آبل–ايشّرا الثالث لوضعها في قصره الجنوبي الغربي. للمزيد يراجع:
Barnett, R.D. and Falkner, M., The Sculptures of Aššur.Nsir.Apli II, (883-859 B.C) Tiglath, Pileser III Central and South-West Palace at Nimrud, London, 1962.

استقبال الملك للوافدين إليه والمحملين بالهدايا[١] فضلاً عن وجود رجال البلاط الملكي الذين كانوا يقومون بتقديم هؤلاء الوافدين وعرضهم أمام الملك، وعلى الرغم من ذلك فقد وجدت العديد من المشاهد التي تُصور شكل الملاك الحارس، الذي مُثل على الألواح الحجرية منذ عصر الملك آشور–ناصر–آپلي الثاني(اشورناصربال)، مع فارق أن هذه الأشكال كانت غالباً ما تُمثّل بوضعية أمامية وليس بوضعية جانبية كما في السابق. (الشكل٣٤).

ربما يعود سبب تغيير نوع المواضيع بين عصر الملك آشور–ناصر–آپلي الثاني (آشورناصربال) والملك شَرُّ–كين الثاني(سرجون)، من المواضيع الدينية إلى المواضيع الرسمية الخاصة بالملك، يكمن في طبيعة توجهات الملك نفسه، فضلاً عن العامل السياسي في توجيه فن العصر لذلك ظهر التنوع في مواضيع تلك المنحوتات[٢].

• الأسلوب الثاني

أما الأسلوب الثاني في تقسيم المشهد الفني على الألواح الجدارية في قاعة العرش نفسها العائدة للملك آشور–ناصر–آپلي الثاني(آشورناصربال)، فقد تمثّل بتقسيم سطح اللوح الجداري إلى حقلين يعلو أحدهما الآخر، يفصل بينهما شريط خالٍ من الزخارف غالباً ما يحتوي على كتابات تذكارية تتضمن حوليات الملك، كما ضمت الألواح المزينة لقاعة العرش (B) في قصر الملك آشور–ناصر–آپلي الثاني (آشورناصربال)، والتي نُحتت وفق هذا الأسلوب، مشاهد سردية مَثلت أعمال الملك الحربية ومشاهد الصيد إذ يظهر الملك في الحقل الأسفل من اللوح (7a)[٣] في القاعة نفسها وسط أتباعه وهو يرفع بيده اليمنى إناء، ويمسك باليد اليسرى قوساً، وقد اضطجع بجانبه أسد في حالة خضوع، ويحيط بالملك وأتباعه مجموعة من الموسيقيين.(الشكل٣٥).

---

(١) مُثل مشهد استقبال الوفود على الألواح الجدارية المزينة لجدار الواجهة (n)، وكذلك الغرفة X من قصر الملك شرُّ–كين الثاني.

Botta, P.E., Monument De Ninive, Tome.I, Paris, 1972, PL.29, PL.122.

(2) Kelengel, Op.Cit., P.373.

(٣) يحمل اللوح (7a) الرقم المتحفي (BM 124533)، يبلغ ارتفاعه ٠.٩٥م وعرضه ٢.٢٤م. يراجع:
Barnett, , Op.Cit, 1975, P.40, PL.35.

كما استخدمت المواضيع الدينية في المشاهد المنفذة وفق الأسلوب الثاني، إذ ظهر شكل الملاك الحارس برأس عقاب وهو واقف على جانبي الشجرة المقدسة[١] (الشكل٣٦).

وفي عصر الملك توكلتي–آپل–ايشّرا الثالث (تجلاتبليزر) أستمر استخدام أسلوب تقسيم اللوح الجداري الى حقلين أفقيين، وكان ترتيب المنحوتات الجدارية في هذا العصر وفق تسلسل الأحداث التي وقعت آنذاك. أما عناصر المشهد فقد أصبحت موزعة بشكل عشوائي وغير متكلف، على مساحة اللوح الجداري، أي انعدام استخدام خط الأرضية الأفقي[٢].

ومن أبرز المواضيع التي تضمنتها المنحوتات الجدارية في عصر الملك توكلتي–آپل–ايشّرا الثالث(تجلاتبليزر)، هي المشاهد الحربية ومشاهد إخضاع الأسرى (الشكل ٣٧–أ) فضلاً عن مشهد موكب الآلهة المحمولة[٣] (الشكل ٣٧–ب).

وإذا أخذنا قاعة العرش[٤] في قصر الملك شرُّ–كين الثاني (سرجون) في مدينة خرسباد، والمرقمة VII(المخطط ٢)، فنجد أن المواضيع التي زَينت الألواح الجدارية في هذه القاعة كانت متنوعة، كما أنها نفذت بأسلوب تقسيم الألواح إلى حقلين أفقيين[٥] يفصل بينهما شريط عريض خُصص للكتابة. وقد ضمت هذه القاعة ثلاثة عشر لوحاً جدارياً تعرض البعض منها للتلف بشكل كامل وتحديداً في الأجزاء العليا، ويحمل الحقل الأسفل من هذه الألواح مشهد صيد في حديقة ملكية، يبدو أن تسلسل هذه الألواح يبدأ من الجانب الأيسر لمدخل القاعة ويستمر حول جدرانها حتى ينتهي في الجانب الآخر من المدخل، وبهذا فإن اتجاه العناصر الفنية على الألواح

---

(1) Paley, Op. Cit., P. 55.

(2) Reade, J.E."Space, Scale, And Significane In Assyrian Art", BaM, Band.11, 1980a, P.72f.

(3) Kelengel, Op. Cit., P.373.

(٤) تعد هذه القاعة صغيرة نسبياً مقارنة مع قاعات العرش الأخرى العائدة لملوك سابقين أو لاحقين، بلغت قياساتها ٦.٥×٧.٧٥م كما أن لها مدخلاً واحداً فقط. يراجع:

Albenda, , Op.Cit, P.77.

(٥) من الجدير ذكره أن العناصر الفنية بشكل عام كانت تمثل بأحجام صغيرة نسبياً وفق هذا الأسلوب بخلاف الأسلوب الأول الذي تمثّل بأحجام كبيرة تفوق أحيانا الحجم الطبيعي.

Reade, Op.Cit., 1980a, P.72.

بشكل عام من اليسار إلى اليمين، باستثناء اللوح الثامن وربما السابع أيضاً، الذي تعرض للتلف بشكل كلي تقريباً[١].

يضم المشهد الممثل على الحقل الأسفل من الألواح الجدارية في قاعة العرش وتحديداً الألواح (١٠-١١) صورة الملك شرُّ-كين الثاني(سرجون) في العربة الملكية، وهو رافع يده اليمنى للتحية، أما اليد اليسرى فقد أمسك بها باقة أزهار، ويظهر معه العديد من أفراد الحرس الملكي، وقد كان بعضهم يسيرعلى الأقدام والبعض الآخر يمتطي خيولاً[٢](الشكل٣٨ أ-ب).

يتجه الموكب الملكي إلى قصر يقع فوق مرتفع يقابله على الجانب الآخر من النهر قصراً آخراً أو معبداً أُقيم على مصطبة، يُحيط بالمشهد العديد من الأشجار وبعض أنواع الطيور[٣] (الشكل٣٩).

لقد امتازت هذه المشاهد الممثلة على الحقول السفلى بحركة مستمرة من اليسار إلى اليمين، إذ تبدأ بخروج الموكب للصيد ومن ثم عملية الصيد نفسها، بعدها توجه الموكب نحو قصر صغير، ربما ترتبط هذه المشاهد مع مثيلاتها التي مُثلت على الحقول العلوية، والتي ضمت مشهداً لاحتفال مجموعة من رجال البلاط الملكي[٤]، إذ من الممكن ان تقام وليمة بعد رحلة الصيد[٥] (الشكل٤٠).

أما في القاعات الأخرى من القصر نفسه، فقد كانت هناك العديد من المشاهد ذات الطابع الحربي، فضلاً عن مشاهد لمواكب دافعي الإتاوة من المنطقتين الشرقية والغربية للدولة الآشورية الممثلة في الغرفة X[٦].

---

(1) Albenda, Op.Cit., P.77.

(٢) يوحنا، المصدر السابق، ص٨٨.

(3) Albenda, Op.Cit., P.79.

(٤) لقد تعرضت هذه الحقول إلى التلف بشكل كبير، ولا يظهر من المشهد بوضوح سوى قطع الأثاث التي جلس عليها الرجال. يراجع:
محمد علي، ياسمين عبدالكريم، الأثاث في العصر الآشوري الحديث ٩١١-٦١٢ق.م، بغداد، ٢٠٠٩، ص٢٨٠.

(5) Reade, J.E.,"Sargon's Campaigns of 720, 716, And 715 B.C: Evidence From The The Sculptures" JNES, Vol. 35, 1976, P. 97.

(6) El-Amin, M.,"Die Reliefs mit Beischriften Von Sargon II, in Dûr-Sharrukin" SUMER, Vol.9, 1953, P.35f.

إذ خُصص الحقل العلوي من منحوتات هذه القاعة (X) لموكب حاملي الإتاوة القادم من المنطقة الغربية، أما الحقل الأسفل للمنحوتات نفسها فقد كان مخصصاً لموكب حاملي الإتاوة من المنطقة الشرقية[١]، ويظهر في كلا المشهدين أحد أتباع الملك وهو يقوم بتوجيه الموكب ليقوم بعرضه على الملك الذي لم يتم تمثيله في المشهد. (الشكل ٤١ أ– ب).

ومن الجدير بالذكر أن هذه الغرفة كانت تمثل ممر يؤدي إلى قاعة الاستقبال في القصر[٢]، وهذا يدل على وجود علاقة بين وظيفة الغرفة أو القاعة وبين مواضيع المنحوتات المُزينة لجدرانها في بعض الأحيان.

يبدأ تسلسل الألواح (١–٨) من الجانب الأيسر للمدخل، وتتجه فيه الأشكال من اليسار إلى اليمين حتى تصل المدخل d، أما الألواح (٩–١٦) فتبدأ من الجانب الأيمن للمدخل نفسه حتى تصل نهاية الممر المطل على المدخل d، ويكون ترتيب الأشكال فيها من اليمين إلى اليسار[٣].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن تنظيم الألواح الجدارية قد بلغ دقة عالية في عصر الملك شرُّ–كين الثاني (سرجون)، فقد وصل ترتيب الأحداث بشكل متسلسل إلى الذروة، ولهذا أعتقد الباحث محمود الأمين[٤] إن فناني الملك شرُّ–كين الثاني (سرجون) اعتمدوا مبدأ تخصيص كل غرفة أو أو قاعة لتمثيل حملة واحدة، إذ قاموا باختيار أحداث متنوعة لحملة معينة ثم نفدوها في قاعةٍ واحدة، في حين يرى باحثون آخرون أن القاعة الواحدة كانت تضم أكثر من حملة واحدة[٥]، وهذا وهذا الرأي الأكثر قبولاً، إذ يُصَور في بعض الأحيان مشهدين فنيين من منطقتين مختلفتين في اللوح الجداري الواحد، كما ظهر في منحوتات القاعة X.

---

(1) Reade, Op.Cit., 1976, P.97.
(2) El-Amin, M.,"Die Reliefs mit Beischriften Von Sargon II, in Dûr-Sharrukin: Aburteilung der Gefangenen Könige" SUMER, Vol.10, 1954, P.23f.
(3) Reade, Op.Cit., 1976, P.97.
(4) El-Amin, Op.Cit., 1953, P.35; Al-Amin, Op.Cit., 1954, P.23.
(5) Reade, Op.Cit., 1976, P.95f.

- **الأسلوب الثالث**

لم تـَعد المشاهد السردية في عصر الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) المنفذة على الحقول الأفقية مقسمة بشكل واضح، إذ قام فنانو القصر بدمج الحقول فيما بينها بحيث يصعب التعرف على عددها، كما قاموا بإقحام حقول أكثر عدداً من ذي قبل[١]. وبهذا فقد اختفت تقريباً الأشرطة الضيقة الفاصلة بين الحقول الأفقية التي كانت تخلو من الزخارف[٢]، والتي حل محلها في بعض الأحيان خطوط متموجة قد تمثل جريان المياه المُمثلة في المشهد الفني، فضلاً عن استخدام عناصر طبيعية أخرى مثل الأشجار والتلال، كما كانت المشاهد السردية نفسها تتداخل بين حقل وآخر، بحيث يتجاوز الفنان خط الأرضية الأفقي، ليصور أشكالاً معينة بحجم أكبر مما يجاورها[٣]، وبهذا فإن الأشكال في الحقل الواحد كانت ذات أحجام مختلفة وذلك تبعاً لأهميتها في الموضوع الفني، ليس هذا فحسب بل كان حجم الحقول نفسها غير متساوٍ كما عهدناها في عصر الملك آشور–ناصر–آبلي الثاني (آشورناصربال) ومن جاء بعده وإنما شغل الحقل المساحة الأكبر من المنحوتة الجدارية وحسب أهمية المشهد المُمثل عليه. إذ تَظهر في قاعة العرش (I)[٤] في القصر الجنوبي الغربي العائد للملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) في مدينة نينوى(المخطط ٣)، مشاهد حربية ربما تمثل الحملة الثالثة للملك سين–آخي–اريبا(سنحاريب) والموجهة صوب المنطقة الغربية من بلاد آشور[٥]، وعلى الرغم من قلة الأدلة الكتابية عن هذه الحملة، إلا أنه قد تم العثور على العديد من الكِسر

---

(1) Reade, Op.Cit., 1979b, P.86.

(2) Ibid, P.86.

(٣) عُرف هذا الأسلوب في بلاد الرافدين منذ وقت مبكر، إذ كان الإله يمثل بحجم كبير مقارنة مع باقي الأشخاص وأبرز الأمثلة على تمثيل هذا الأسلوب، هي صورة الإله ننكرسو على مسلة العقبان. للمزيد يراجع: مورتكات، المصدر السابق، ص١٤٧.

(٤) عُرفت هذه الغرفة (B) بالنسبة للمخطط الذي وضعه لايرد (Layard)، وهي مستطيلة، تبلغ أبعادها ٥١×١٢.٥م وقد زُينت جدرانها بـ (٢٥) لوحاً جدارياً أو أكثر، اذ تم العثور على (٢٢) لوحاً منها من قبل لايرد، كما استظهر الأستاذ طارق مظلوم ثلاثة منها، فضلاً عن بعض الألواح الأخرى التي لم تدخل ضمن هذه المجموعة نظراً لحالتها السيئة.

Layard, A.H., Nineveh and Its Remains, Vol.2, London, 1949a, P.125f ; Madhloom, T.,"Excavation at Nineveh, 1965-67", SUMER, Vol.23, 1967, PL.IX.

(٥) للمزيد عن تفاصيل الحملة يراجع المبحث الثاني من الفصل الرابع.

التي تحمل كتابات تذكارية منقوشة على ظهر المنحوتات الجدارية لكنها بحالة سيئة جداً[١] لهذا من الصعب تمييز أسماء المدن التي تم ذكرها عليها، ومن المحتمل أن تكون مدينة لاخيش[٢] إحدى هذه المدن، إذ أمكن التعرف على المنطقة التي تم تمثيلها على هذه المنحوتات من خلال دراسة تحليلية لبعض العناصر العمارية، كأسوار أو شرفات المدينة، الممثلة عليها، فضلاً عن بعض العناصر الأخرى كالملابس والبيئة الطبيعية[٣].

أما مضمون المشاهد الفنية المنفذة على تلك الألواح، فعلى الرغم من تعرض الكثير منها للتلف بسبب الظروف البيئية، فإن الألواح من (١-١٣) والألواح (١٨-٢٥) حملت بشكل عام مشهداً لحصار إحدى المدن فضلاً عن مناوشات في منطقة جبلية مليئة بالأشجار [٤].

إذ يظهر في اللوحين (١-٢) الجيش الآشوري وهو يحاصر تلك المدينة ويستولي عليها[٥]، ويتألف المشهد من خمسة حقول أفقية ذات ارتفاعات متفاوتة، إذ يظهر في الحقل الأول من الأسفل بعض النباتات فقط بسبب تعرض اللوح للتلف، أما الحقول من (٢-٤) فقد مُثل عليها الجيش الآشوري وهو يتقدم باتجاه مدينة يبدو من خلال مزاياها العمارية أنها من المدن الغربية(أي غرب بلاد الرافدين) إذ كانت أبراج هذه المدينة تحتوي على فتحات مستطيلة الشكل (شرفات) في الأجزاء العُليا من أسوارها[٦]، وقد مُثلت بشكل واضح في اللوح الخامس، والتي يمكن مقارنتها مع مشهد حصار مدينة لاخيش وغيرها من المدن الغربية. إن ما يؤيد هذا الرأي هو وجود نص دوّن على اللوح الاول يُذكر فيه أن الملك سين-آخي-اريبا (سنحاريب) إنه قد قام بمحاصرة وحرق المدينة بعد أن هزم ملكها وجعل فلول العدو تهرب الى الجبال(شكل ٤٢أ).

---

(1) Russell, MR. "The Writing on the Wall' MC, Vol.9, USA, 1999, P.283f.

(٢) لاخيش (تل الدوير حديثاً): هي من المدن المهمة التي تم ذكرها في كتاب العهد القديم، وتقع على بُعد ٤٠كم إلى الجنوب الغربي من مدينة أورشليم (القدس). يعود الاستيطان فيها إلى الألف الثالث قبل الميلاد وقد تم تحصين المدينة في حدود النصف الأول من الألف الثاني قبل الميلاد. الفغالي، المصدر السابق، ص١٠٩١.

(3) Gunter, A. "Representations of Urartion and Western Iranian Fortress Architecture The Assyrian Reliefs",IRAN. Vol. XX, 1982, P.107.

(4) Russell, Op.Cit., 1991, P.47.

(5) Gunter, Op.Cit., P.109.

(6) Ibid, P.111.

أما اللوح الثالث فقد صَوَّر المناوشات بين الجيش الآشوري وجيش العدو الذي كان يحاول الفرار[١]، مُثّل هذا المشهد في منطقة مليئة بالأشجار وجد ما يشابهها في مشهد حصار مدينة لاخيش(الشكل ٤٢-ب)[٢]. وفي اللوحين (١٤-١٥)[٣] تظهر مدينة تقع على جانب البحر، ويبدو أن سكان هذه المدينة قد تركوها وفروا عن طريق السفن في البحر[٤]، يمكن القول إن هذه المدينة هي إحدى المدن الفينقية الواقعة على البحر[٥] والذي يدعم هذا الرأي، هو تمثيل غطاء الرأس الذي ترتديه بعض النساء، إذ كان ذا شكل اسطواني مرتفع يتدلى الجزء الخلفي منه على الظهر[٦]. (الشكل ٤٢-ج).

أما في عصر الملك آشور-بان-آپلي (آشوربانيبال) فقد كانت المنحوتات الجدارية مقسمة إلى حقول تشبه في ترتيبها ما ظهر في عصر الملك سين-آخي-اريبا (سنحاريب) غير أن مشاهدها أصبحت مكتظة بالأحداث والعناصر الزخرفية، كما أستمر تمثيل الأشخاص الأكثر أهمية بحجم أكبر مما يجاورهم، بحيث يتجاوز خط الأرضية الأفقي، ويدخل ضمن تفاصيل الحقل الذي يعلوه[٧].

ومن أبرز المشاهد الفنية العائدة إلى عصر الملك آشور-بان-آپلي (آشوربانيبال) المقسمة إلى حقول أفقية متعددة، هو مشهد صيد الأسود الذي كان يُزين الغرفة (S) في القصر الشمالي في مدينة نينوى[٨] (المخطط٤) نفذ المشهد السردي على

---

(1) Russell, Op.Cit., 1991, P.248.

(2) Ibid, P.209.

(٣) هذان اللوحان الجداريان محفوظان في المتحف البريطاني، ويحملان الرقم (BM..Or,IV,7-8)

(٤) يعتقد الباحث بارنت (Barnett) أن هذه المدينة هي مدينة (صيدا) الواقعة على الساحل الفينيقي، بينما يشير الباحث روسل Russell إلى أنها مدينة تاير Tyre.

Russell, Op.Cit., 1991, P.209.

(٥) يُشبه هذا المشهد من حيث البيئة البحرية وترتيب الزوارق مشهد نقل الأخشاب من عصر الملك شرُّ-كين الثاني. Botta, Op.Cit., PL. 31-35.

(6) Russell, Op.Cit., 1991, P.162.

(7) Reade, Op.Cit., 1980a, P.73.

(٨) ربما ترتبط وظيفة الغرفة أو القاعة بالمشاهد الفنية المنفذة على المنحوتات الجدارية التي تزين تلك الغرف، الغرف، إذ كانت هذه السلسلة من الألواح الجدارية تزين جدران الغرفة S في الجناح الشمالي الذي يرتبط بعملية الخروج والعودة من الصيد، ولعلّ هذا يفسر تغير المواضيع الفنية التي كانت تزين قاعات العرش بالنسبة للملوك الآشوريين الذين عمدوا إلى تمثيل ما يلائم توجهاتهم.

الألواح (A-D)[١] وقد تعرضت أجزاء منه للتلف. ضمت هذه الألواح مراحل متعددة من رحلة صيد الأسود وصولاً إلى الطقوس التي كان يقوم بها الملك بعد أن تغلب على هذا الحيوان المفترس. إذ يظهر في اللوح (A-B)، الحقل العلوي، الملك في عربته الملكية يتجه إلى اليمين وقد قام بتوجيه سهمه نحو أسد كان يركض خلف عربته، أما في الحقل الأسفل[٢] فيظهر مشهداً آخر يصور الملك في عربته الملكية أيضاً ولكنه يتجه إلى جهة اليسار، ويبدو أنه صوب سهمه على أسد كان يحاول الوثوب على العربة الملكية، وقد انتشرت حوله الأسود المصابة بالسهام، والتي صورها الفنان بوضعيات مختلفة. (الشكل٤٣).

وفي اللوح (C) يصور الفنان حالة ثانية من حالات الصيد إذ يظهر الملك في الحقل العلوي وهو يطعن أسداً بخنجره أما في الحقل الوسطي فيقوم بطعنه برمح في صدره، وفي الحقل الأسفل ظهر أتباع الملك الذين كانوا قد أحاطوا به في الحقلين السابقين، وقد حملوا على أكتافهم الأسود التي قام الملك باصطيادها[٣]. (الشكل٤٤).

وفي الألواح (D-E) من الغرفة نفسها، يظهر في الحقل العلوي وعلى جهة اليمين، أسداً يخرج من القفص متجهاً نحو اليسار ليواجه الملك آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال)، الذي كان يطعن برمحه أسداً يحاول الهجوم عليه، أما في الحقل الوسطي، وعلى اللوح (D) فيظهر الملك من جهة اليمين وهو يمسك بالأسد من ذيله ويجره نحوه، بينما يظهر في وسط الحقل نفسه فارس وقد امتطى خيله، وقد أمسك بيده اليمنى سوطاً كان يحاول ضرب الأسد الجاثي أمامه، تظهر خلف الفارس عربة الملك المتجهة نحو اليمين. وفي الحقل الأسفل تأتي نهاية الحدث الذي حاول الفنان التعبير عنه وفق مراحل متسلسلة، إذ يظهر في وسط هذا الحقل الملك آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال) وهو يقوم بسكب السائل المقدس فوق جثث الأسود الممدة تحته وهو يواجه جهة اليسار، حيث وضعت منضدة أمامه وقد أحاط به أتباعه وعدد من الموسيقيين الذين وقف خلفهم اثنان من أتباع الملك وهم يجلبون أسداً اصطاده الملك[٤] (الشكل٤٥).

---

(١) هذه الألواح محفوظة في المتحف البريطاني تحت الرقم (BM 124886, 124887). يراجع:
Russell, Op.Cit., 1999, P.204.

(٢) لقد تعرض الحقل الوسطي من هذين اللوحين للتلف ولم يتبقَ سوى أجزاء بسيطة.

(3) Barnett, R.D., Assyrian Palace Reliefs In The British Museum, London, 1970, P.31. P.31.

(٤) Collins, P., Assyrian Palace Sculptures, London 2009, P.133.

لقد استخدم الفنان الحقول الأفقية ليسرد الحدث بشكل متواصل ومتسلسل إذ صُور في الحقل العلوي لكامل الألواح بداية عملية الصيد، عندما مَثل الملك في عربته الملكية ومن ثم انتقل إلى تصوير حالة أخرى، هي صيد الملك للأسود باستخدام الرمح والخنجر وهي أدوات تستخدم في حالات الصيد للمسافات القريبة[١]، وأخيراً مَثل الطقوس الدينية التي كان الملك يقوم بها بعد العودة من رحلة الصيد ليشكر الآلهة أنها وهبته القوة ليتغلب على هذا الحيوان كما يشير إلى ذلك الملك في النص المسماري المنفذ على المنحوتة نفسها، والتي تقابل الملك من جهة اليسار[٢].

ثانياً: العزلة - الوحدة المكانية والزمانية في المنحوتات الجدارية

قبل البدء بالحديث عن وجود العزلة المكانية والزمانية (التأريخية) في المنحوتات الآشورية وتأثيرها في ترتيب المشاهد السردية على اللوح الجداري أولاً وفي القاعة الواحدة ثانياً، تجدر الإشارة إلى تعريف كل منهما ليتسنى للقارئ متابعة تطور هاتين المزيتين الفنيتين في مشاهد منحوتات العصر الآشوري الحديث. فالعزلة المكانية تمثل تصوير مشهد لحدث وقع في مكان محدد أو موقع جغرافي معين وهو بمعزل عن مكان الأحداث المصورة على مشاهد الألواح المجاورة. أما العزلة الزمانية (التأريخية) فهي تصوير مشهد لحدث تأريخي واحد على اللوح الجداري وبمعزل عن باقي المشاهد الممثلة على الألواح المجاورة.

أن المتتبع للمشاهد الفنية المصورة على الألواح الجدارية في قاعات القصور الآشورية يلاحظ أن المنحوتات من عصر الملك أشور–ناصر–آپلي الثاني (آشورناصربال) يلاحظ عليها بالعزلة المكانية والزمانية أي تمثل حدثاً واحداً– مكاناً واحداً، كما أنها اتسمت ببساطة النحت والتعبير بالجزء عن الكل مثل تصوير احتفال الملك نفسه بإعادة بناء مدينة نمرود (كلخو)، ويمكن القول إن سلاسل المنحوتات الجدارية في قاعات قصر الملك أشور–ناصر–آپلي الثاني (آشورناصربال) قد صُفت من دون تنظيم واضح بحيث تبدو وكأنها قد جُمعت فقط لتزيين جدران القاعة. وبهذا فإن العزلة المكانية والزمانية كانت في ذروتها في هذه الحقبة الزمنية أي أن ترتيب

---

[١] هذا المشهد يشابه من حيث فكرة توزيع العناصر الفنية، مسلة صيد الأسود التي يظهر فيها الملك بصيد الأسود بالرمح تارةً وبالسهام تارةً أخرى. يراجع: مورتكات، المصدر السابق، ص٣٩.

[٢] للمزيد عن هذه الكتابة يراجع المبحث الثاني من الفصل الثاني، الصفحة (٨٩).

الألـــواح كـــان غيـــر متـــرابط إذ نلاحـــظ أن قاعـــة العـــرش (B) فـــي قصـــر الملـــك أشور–ناصر–آپلي الثاني (آشورناصربال) والتي تم توضيحها سابقاً[(١)] قد ضمت مواضيع متنوعة على الرغم من دلالة كل منها إلا أنها غير مترابطة من الناحية المكانية أو الزمانية(يراجع الشكل٣٣/٣٥). فقد أراد الفنان أن يجمع في قاعة العرش هذه –وهي أهم أجزاء القصر– العديد من صفات الملك التي عكسها بوساطة مواضيعه الفنية المتعددة الخاصة بالملك، منها المنحوتات التي تصور مشاركة الملك في إقامة الطقوس والشعائر الدينية والتي وضعت خلف منصة العرش ومواجهة للباب الرئيس في القاعة، فضلاً عن مشاهد صيد الأسود والثيران التي مُثلت بالقرب من زاوية قاعة العرش الأقرب إلى المنصة والمشاهد الحربية التي تصور الملك منتصراً[(٢)].

أما في عصر توكلتي–آبل–ايشّرا الثالث (تجلاتبليزر) فقد امتازت المشاهد الفنية الممثلة على الألواح الجدارية في قصره المركزي في مدينة نمرود، بترتيب يسير وفق تسلسل تأريخي للأحداث[(٣)] وعلى الرغم من ذلك فإن الأشكال الفنية المكونة للمشهد كانت موزعة على مساحة التصوير بشكل مبعثر ومن دون استخدام خط للأرضية(يراجع الشكل ٣٧–أ).

وفي عصر الملك شرُّ–كين الثاني(سرجون) بدأ استخدام أسلوب جديد في ترتيب الألواح الجدارية إذ استخدم فنانو هذا الملك التسلسل المكاني والزماني في تمثيل الأحداث على المشاهد الفنية حتى أنهم خصصوا لكل قاعة موضوع أو حدث معين مثل مشهد تقديم الأثاث وغيره[(٤)] والشيء نفسه نراه في ترتيب مشاهد الحملات العسكرية حيث كانت هذه المشاهد تخضع عادة لنظام جغرافي (مكاني) وآخر تأريخي (زماني) واضح إذ يتم تمثيل حملة واحدة أو سلسلة من الحملات ذات الصلة ببعضها البعض في قاعة واحدة[(٥)] وبهذا يتحقق الأسلوب السردي المراد توضيحهُ من خلال عرض هذه المنحوتات(ينظر الشكل ٥٣أ–ب).

أما ما يخص المنحوتات الجدارية في عصر الملك سين–آخي–اريبا(سنحاريب) وتحديداً في قصره الجنوبي الغربي في مدينة نينوى فقد امتازت بترابط الأحداث فيما بينها، إذ تم التخلي

---

(١) للمزيد يراجع الصفحة (٥٨) من المبحث نفسه.

(2) Winter, Op.Cit., 1997, P.361.
(3) Klengel, Op.Cit., P.309.
(4) Botta, Op.Cit., PL.48.
(٥) Gunter, Op.Cit., P.104.

تماماً في هذا العصر عن العزلة المكانية ونلاحظ ذلك واضحاً من خلال إعطاء تسلسل لحدث واحد يمتد على العديد من الألواح الجدارية مثل مشهد نقل الثيران المجنحة وحصار مدينة لاخيش[١].(يراجع الاشكال ٢٤-٢٩ والشكل ٥٥)

ومن الجدير بالذكر هنا إلى ان الوحدة المكانية المتحققة في هذا العصر قد لعبت دوراً مميزاً في ترتيب المنحوتات فلم تعد القاعة أو الغرفة الواحدة مخصصة لموضوع حملة واحدة أو عدة حملات متسلسلة ومترابطة من الناحية الجغرافية أو التأريخية وإنما أصبح هناك تأثير متبادل بين الوحدة المكانية والمواضيع الممثلة على سلسلة المنحوتات الحجرية إذ نلاحظ إن المجمع البنائي[٢] الخاص بقاعة العرش في القصر الجنوبي الغربي للملك سين-آخي-اريبا(سنحاريب) قد أثر بشكلٍ واضح في ترتيب المنحوتات الجدارية وفق تسلسل زمني معين فقد خُصص الفِناء H والغرفة III لتمثيل الحملة نحو الجهة الجنوبية أي حملة الملك ضد مدينة بابل والتي يعود تأريخها إلى أواخر عام ٧٠٤ق.م وطوال عام ٧٠٣ق.م[٣]، أما الغرفة V والجدار الجنوبي والغربي من الفِناء VI من قصره فقد خُصص لتمثيل الحملة الثانية الموجهة ضد الجهة الشرقية[٤] أما الجدار الشمالي والشرقي من الفِناء الداخلي VI نفسه فقد مُثل عليه مشاهد أعمال المقالع ونقل الثيران المجنحة[٥] التي ربما كانت متزامنة مع نهاية الحملة الأولى وبداية الحملة الثانية خاصة وان الفاصل الزمني كان قصيراً بين الحملتين[٦] إذ تؤرخ الحملة الثانية في بداية عام ٧٠٢ق.م[٧]. وخُصصت الغرفة I وهي غرفة العرش لحملة الملك ضد الجهة الغربية والتي مر ذكرها آنفاً.

لقد استخدم الفنان في هذا العصر تقنيتين مختلفتين في تمثيل التعاقب الزمني والذي تم تنفيذه بشكل ناجح. إذ وظف الفنان التنوع المكاني في سرد الأحداث الزمنية المتعاقبة وقد تمثل النوع الأول من هذه التقنيات باستخدام الموضوع نفسه مع خلفيات متعددة ومن أبرز الأمثلة على

---

(١) للمزيد عن حصار مدينة لاخيش والمشهد الفني المتعلق بهذا الموضوع يراجع الصفحة (١٣٦) من المبحث الثاني الفصل الرابع.

(٢) يتضمن المجمع البنائي لغرفة العرش في قصر الملك سنحاريب الغرفة I والتي تمثل غرفة العرش نفسها والغرفة V, IV, III فضلاً عن فِنائين الأول منهما الفِناء الخارجي والذي عرف بالفِناء H والثاني وهو فِناء داخلي والذي يحمل الرقم VI . للمزيد يراجع: Russell, Op.Cit., 1991, P.257.

(3) Ibid, P.153.

(4) Ibid, P.257.

(5) Russell, J.M., Op.Cit,1987, P.520.

(6) Russell, Op.Cit., 1991, P.156

(7) Ibid, P.155.

هذا الأسلوب هو مشهد نحت الثيران المجنحة وتنفيذها في مقلع الحجارة حتى نقلها إلى العاصمة الآشورية[١] ونلاحظ أن هذا الأسلوب لم يكن مستخدماً بشكل واضح في العصور السابقة وربما هناك مثال واحد عليه في عصر الملك شرُّ-كين الثاني(سرجون)[٢].

أما الأسلوب الثاني فكان بتمثيل سلسلة من الأحداث على خلفية طبيعية واحدة وقد استخدم هـذا الأسـلوب منـذ عصـر الملـك تـوكلتي-آبـل-ايشّـرا الثالـث (تجلاتبليـزر) [٣] وشرُّ-كين الثاني(سرجون) إذ ظهر هذا النظام من التتابع الزمني للأحداث واضحاً في قاعة العرش من قصر الملك شرُّ-كين الثاسني (سرجون) في خرسباد[٤]. يقوم هذا الأسلوب على أساس استغلال الارتفاع العمودي للألواح الجدارية وهو بهذا يسمح بتمثيل تفاصيل أكثر عند عرض المشهد السردي كما في منحوتات الغرفة XXXVI المخصصة لحصار مدينة لاخيش، فضلاً عن أنه يمكن تنفيذه في الغرف ذات المساحات الصغيرة نسبياً ولعلّ هذا ما يفسر استخدامه في قاعة العرش الخاصة بالملك شرُّ-كين الثاني (سرجون) التي امتازت بصغر حجمها (كما مر ذكره أنفاً) وكذلك فأن هذا الأسلوب يعطي ترابطاً وتوحيداً للمشهد السردي، غير ان هذه الميزات لا تنفي أهمية الأسلوب الأول المنفذ على المنحوتات والتي زينت الغرف ذات المساحات الكبيرة؛ لأنه يعطي دقة بالتفاصيل للحدث الواحد والممتد عبر أوقات مختلفة[٥]. (يراجع الأشكال ٣٨-٤٠)

وفي عصر الملك أشور-بان-آپلي (آشوربانيبال) وصل الفن الآشوري بشكل عام ذروته في التخلي عن العزلة المكانية والزمانية إ ذ أصبحت الأحداث الممثلة على المنحوتات الجدارية ذات تداخل واضح، إذ يمتد المشهد أحيانا على ثلاثة ألواح أو أكثر وبحقول متداخلة تعطي فكرة حية عن الموضوع كما أن الفنان أعطى تسلسلاً واضحاً للتاريخ الزمني الذي مثله ذلك الحدث[٦].(ينظر الشكل ٥٨-٥٩)

---

[١] للمزيد يراجع الصفحة (٤٣) من المبحث الثاني من الفصل الأول.

(2) Russell, Op.Cit., 1991, P.220.
(3) Ibid, P.216.
(4) Botta, Op.Cit., PL.216.
(5) Russell, Op.Cit., 1991, P.216-220.
(6) Klengl, Op.Cit., P.311.

المبحث الثاني

الكتابات التذكارية

أولاً: تاريخ الكتابات التذكارية

تُعد الكتابات التذكارية[1] من أبرز تزيينات القصر في العصر الآشوري الحديث، على الرغم من أنها لم تكن طرازاً مبتكراً في هذا العصر، بل يعود تأريخ ظهورها إلى عصور مبكرة في بلاد الرافدين، إذ عرف العراقيون القدماء الكتابة على الحجر[2] المرافقة للعمل الفني منذ عصر فجر السلالات الأول أي في حدود (٢٩٠٠–٢٧٠٠ق.م)[3]، وقد ساعدت هذه الكتابات في إعطاء تسلسل تأريخي للطبقات الأثرية، إلى جانب ما يتم العثور عليه، أثناء التنقيبات الأثرية، من مخلفات فنية. إذ مكنت العلامات الصورية المنقوشة على بعض اللقى الأثرية من تحديد تأريخها الزمني، ومن أبرز هذه النماذج تلك العائدة إلى هذا العصر[4] لوح من حجر الكلس منفذ عليه مشهد بالنحت البارز، أقرب إلى أسلوب التحزيز، والذي يعرف بـ (الشخصية ذات الريش). عُثر عليه في مدينة تلو (كرسو قديماً). يظهر فيه رجل يقف أمام صولجانين وهو يتجه نحو اليسار، وقد رفع إحدى يديه للتحية، يرتدي وزرة مشبكة أما الجزء العلوي منه فقد تُرك عارياً،

---

[1] وهي الكتابات التي تدوّن لتوثيق الانجازات الملكية في المجالات كافة ويقسمها عدد من الباحثين إلى عدة أنواع، تختلف باختلاف محتواها ومدى تفصيلها للأحداث التي تحملها، ومن أبرز أنواعها نصوص الحوليات، فضلاً عن النصوص المسمارية المتضمنة سرد الانجازات البنائية وتحديد عائديتها، والتي تعد من أقدم أنواع النصوص التذكارية. للمزيد يراجع: العبادي، المصدر السابق، ص٦، وكذلك يراجع:

حنون، نائل، حقيقة السومريين ودراسات أخرى في علم الآثار والنصوص المسمارية، دمشق، ٢٠٠٧، ص١١٤.

[2] الكتابة المنفذة على الحجر كانت أحدث زمناً من تلك المدونة على الطين، ربما يعود سبب ذلك إلى قلة توفر المادة الأولى مقارنة بالمادة الثانية، فضلاً عن سهولة تدوين الكتابة على الطين. يراجع:

عبد الرزاق، ريا محسن، "الكتابة على الأختام الاسطوانية غير المنشورة في المتحف العراقي"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٨٧، ص٦٤.

[3] مورتكات، المصدر السابق، ص٧٤.

[4] لقد عُثر على أنموذج آخر يحمل كتابة تذكارية في مدينة توتوب (تل خفاجي) وهي تمثل تميمة مصنوعة من حجر الاردواز، نُحتت بشكل نسر له رأس أسد غطت جسمه الكتابة الصورية بالكامل. وهذا يمثل أقدم نماذج النحت المجسم التي دونت عليها كتابات تذكارية.

مورتكات، المصدر السابق، اللوح ٣٧، ص٧٥.

ويعتمر برأسه تاجاً تبرز منه ورقتان مزخرفتان تشبهان في زخرفتهما شكل الريش أو ترتيب عظام السمكة[١] وقد نقش على هذا اللوح الحجري كتابة صورية تذكر اسم الإله ننكرسو واسم معبده (اي. نينّو É NINNU) [٢] (الشكل ٤٦). كما عثر على أنموذج آخر، يمثل لوحاً نذرياً من عصر فجر السلالات الثاني والعائد للأمير اورنانشة[٣] نفذ عليه مشهد بالنحت البارز عُرف بالمشهد العائلي إذ ظهر فيه الأمير مع زوجته وأولاده وحاشيته[٤]. ويبدو أن الفنان قام بنحت المشهد أول الأمر ومن ثم أضاف الكتابة على اللوح نفسه، إذ يظهر ذلك واضحاً من خلال استغلال المساحة الخالية من أرضية المشهد[٥]. فقد نُفذت الكتابة في المشهد العلوي أمام رأس الأمير وعلى ملابس أفراد عائلته، كما ظهرت بالأسلوب نفسه في الحقل الأسفل، وقد تضمنت هذه الكتابة اسم الأمير وأسماء أفراد عائلته وبعض ألقابه[٦](الشكل٤٧). وبمرور الوقت تطور أسلوب الكتابة المرافقة للعمل الفني حتى ظهر على مسلة العقبان[٧] أكثر تفصيلاً من ذي قبل[٨]، إذ ورد في النص اسم الحاكم انتمينا منقوش مرتين بالقرب من رأسه، وأستمر هذا النص من الحقل العلوي على وجه المسلة ثم ينتقل إلى القفا[٩] (الشكل ٤٨أ–ب). ولسنا هنا بصدد شرح شرح مفصل لمحتوى النص ومدى تطابقه مع أحداث المشهد الفني بقدر توضيح مدى أصالة

---

(١) للمزيد عن هذا اللوح يراجع:

Aruz, J., Art of The First Cities, New York, 2003, fig.27, P.68.

(٢) عبد الرزاق، المصدر السابق، ١٩٨٧، ص٦٤.

(٣) عثر على هذا اللوح في مدينة تلو (كرسو قديماً) وهو منحوت من حجر اللايمستون ومحفوظ الآن في متحف اللوفر وموسوم بالرقم (AO 2344). يعود تاريخه إلى حوالي ٢٥٠٠ق.م. يراجع:

مورتكات، المصدر السابق، اللوح ١٠٩، ص١٤١.

(٤) المصدر نفسه، ص١٤٥.

(5) Winter, I. J.,"After the battle is over: the stele of the vultures and the beginning of historical narrative in the art of the ancient Near East", Studies in the History of Art, No.16, 1995, P.22.

(6) Ibid, P. 21.

(٧) تحمل هذه المسلة مشاهد فنية تصور انتصار مدينة لكش على مدينة أوما، وقد نفذت هذه المشاهد بشكل حقول أفقية يختلف عددها وحجمها بين وجه وقفا المسلة. وقد خُصص أكبر هذه الحقول لتمثيل الإله ننكرسو الذي دعم مدينة لكش في حربها ضد مدينة اوما، للمزيد عنها يراجع:

Börker, K. J., Atvorderasiatische Bildstelen und Nergliechbare Felsreliefs, Mainz, 1982, P.119f.

(8) Suter, Op.Cit., P.214.

(9)Winter, Op.Cit., 1995, P.22..

استخدام الدليل الفني المدعوم بالدليل الكتابي واستمراره حتى العصر الآشوري الحديث، إذ أراد الملك آشور–ناصر–آپلي الثاني (اشورناصربال) استخدم هذا الأسلوب لتخليد أعماله الحربية والعمرانية، وعرضها أمام زائري القصر بشكل فني– كتابي مركب أستمد أصالته من التراث الفني الرافديني.

ثانياً: تنفيذ النص المسماري على المنحوتات الجدارية

يُنفذ النص المسماري على المنحوتات الجدارية، أو أي نصب آخر منحوت من الحجر، بواسطة مرحلتين تكمل أحداهما الأخرى. تتمثل المرحلة الأولى برسم الكاتب العلامات المسمارية باستخدام اللون الأحمر، أما المرحلة الثانية فيقوم بها النقار بحفر تلك العلامات المرسومة مسبقاً من الكاتب[١]. وقد يحدث أحياناً أثناء المرحلتين خطأ في تقدير المسافة المخصصة للنص المسماري، فيحصل نتيجةً لذلك قطع جزء من النص أو اختزاله[٢].

تشير الكتابات الملكية إلى إشراف كاتب أساسي أو أكثر على عمل النُساخ والنحاتين المكلفين بتنفيذ النصوص المسمارية على المنحوتات الجدارية وغيرها من المواد[٣]، وقد لُقب هذا هذا الكاتب باللقب آبُ (abu) [٤]، والذي يعني الرئيس أو الخبير.

ثالثاً: مواضع تدوين الكتابات التذكارية في القصر الآشوري

---

(١) ربما يكون هناك نسخ أولية من النصوص المسمارية المراد تنفيذها على المنحوتات، أعدها الكاتب وبهذا فإن طريقة تنفيذ النص المسماري على المنحوتات الجدارية مشابهة لطريقة نقل المشهد الفني على المنحوتات الجدارية. للمزيد عن الكتابة على الحجر يراجع: سليمان، المصدر السابق، ٢٠٠٠، ص١٢٣. كذلك يراجع: Paley, Op.Cit., P.117.

(2) Ibid, P.115.

(3) Ibid, P.118.

(4) CDA, P.3[a]

وكذلك يراجع: الجبوري، المصدر السابق، ٢٠١٠، ص٢٧.

احتلت الكتابات المسمارية مواضع مميزة في القصر الآشوري، اذ نفذت على أسطح حجرية متنوعة كان من بينها أشكال الثيران والأسود المجنحة وعتبات الأبواب[١] فضلاً عن وجه الألواح الجدارية وقفاها، وقد خُصص، في بعض الأحيان، لكل من هذه الأسطح الحجرية نوعاً من النصوص يختلف باختلاف الموضع المنفذ عليه، وأحيانا يختلف النص في الموضع نفسه من عصر ملك لآخر. ويرى بعض الباحثين ان أصل الكتابات التذكارية يتمثل بالآجر المختوم[٢]، والذي عُرف في بلاد الرافدين منذ عصور أقدم تعود إلى العصر السومري الحديث، وأستمر استخدامها عبر العصور اللاحقة وصولاً إلى العصر الآشوري الحديث، إذ كانت توضع في مكان بارز من الجدران وقرب المداخل، وقد سُجلت عليها أسماء وألقاب الملك الذي قام بتشييد المبنى[٣].

إن ولع الملوك الآشوريين بتخليد أعمالهم المتنوعة، سواء أكانت حربية أم رسمية أم عمرانية، دفعهم إلى استغلال كل المساحات المتاحة داخل القصر لنقش كتاباتهم عليها. إذ نفذت هذه الكتابات على ثلاثة مواضع رئيسة من المباني هي:

١. **الكتابات على عتبات الأبواب** (The Threshold Inscriptions):

لسنا بصدد ذكر هذا النوع من الكتابات هنا، كونه لا يمثل جزءاً من المنحوتات الجدارية ويكفي أن نشير إلى ان الملوك الآشوريين قد استخدموا عتبات الأبواب لتدوين بعض النصوص المسمارية عليها مثل ملخص الحوليات (لـمّو Limmu) المدونة منذ عصر الملك آشور-ناصر-آپلي الثاني[٤] (آشورناصربال) والملك شُلمانُ-آشرّد الثالث (شلمنصر)، والملك شرُّ-كين

---

[١] هناك العديد من النصوص المنقوشة على ألواح حجرية ضخمة كانت تغلف الجدران والأرضيات في المعابد والتي من أهمها: معبد ننورتا في مدينة كلخو والعائد إلى عصر الملك آشور-ناصر-آپلي (آشورناصربال).للمزيد يراجع:.RIMA, Vol. 2, P. 191

[٢] للمزيد عن الكتابات المسمارية على الآجر في العصر الآشوري. يراجع:

محمد، عثمان غانم، "الكتابات المسمارية على الآجر من الألف الأول قبل الميلاد (٩١١-٥٣٩) ق.م"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٣، ص٤٠.

[3] Paley, Op.Cit., P.115.

[٤] للمزيد عن حوليات الملك وأعماله الحربية يراجع:

الثاني(سرجون)[١]. أما الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) فقد استخدم بعض النصوص التعريفية إلى جانب الزخارف التي كانت تزين العتبات في مداخل قصره في مدينة نينوى، كما يُلاحظ إن جميع عتبات الأبواب العائدة إلى عصر الملك آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال) كانت خالية من الكتابات المسمارية[٢].

٢. الكتابات على الثيران (والأسود) المجنحة (The Colossus Inscriptions)

تُعد الثيران المجنحة من أبرز العناصر الفنية والعمارية في القصور الآشورية، في العصر الآشوري الحديث، إذ كانت تزين مداخل القصور وأبواب المدن، وقد شكلت هذه التماثيل الضخمة حيزاً مميزاً لتُنفذ عليها الكتابات الملكية، التي تحمل ذات مضامين متنوعة تختلف باختلاف عصر الملك الذي تعود إلى عهده[٣]. إذ ضمت في بادئ الأمر، وتحديداً منذ الملك آشور–ناصر–آپلي الثاني (آشورناصربال) ألقاب الملك وصفاته فضلاً عن ملخص جغرافي عن المقاطعات التي قام الملك بفتحها أثناء حملاته العسكرية[٤]، وقد عُرفت هذه الكتابات بالكتابة القياسية (Standard Inscription) [٥]، وقد تشعبت هذه الكتابات لتشمل ذِكراً للحملات الملكية وأخيراً وصفاً لعمليات بناء قصر الملك في مدينة كلخو (نمرود)[٦].

نفذت هذه الكتابات التذكارية بشكل أربعة أعمدة متباينة في أحجامها، وقد امتدت في الفراغات الثلاثة الموجودة بين قوائم الحيوان المركب وفي المنطقة الواقعة تحت الجناح خلف الذيل (الشكل٤٩). ويؤثر موضع الحيوان المركب بالنسبة للمدخل في تحديد بداية النص المسماري. إذ تبدأ الكتابة المدونة على واجهة الحيوان المركب، الموضوع على جهة اليسار، من المساحة الواقعة بين القوائم الأمامية وتستمر حتى تصل إلى تحت الجناح خلف

الطائي، نبيل نور الدين حسين محمد، "من حملات (آشور–ناصر–بال) الثاني في ضوء نصوص مسمارية منشورة وغير منشورة"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠١، ص١٦.

(1) ARAB, Vol. II, P.48.

(2) Gerardi, P., "Epigraphs and Assyrian Palace Relief: The Devlopment of The Epigraphic Text", JSC, Vol. 40/1, 1988, P.7.

(3) Ressell, Op.Cit., 1999, P.211.

(4) RIMA, Vol.2, P.189.

(٥) للمزيد عن هذه الكتابات ينظر الصفحة (٧٩) من المبحث نفسه.

(6) Winter, Op.Cit., 1997, P.360.

الذيل، ويُتبع خلاف هذا الترتيب مع الكتابات المدونة على الحيوان المركب الموضوع على جهة اليمين، فتبدأ الكتابة من خلف الذيل وتحت الجناح وتستمر باتجاه المساحة المحصورة بين القوائم الأمامية(١). وقد يحدث أحيانا خلل في تناسق حجم النص مع الموضع المخصص له لهذا تتوقف بعض النصوص المسمارية عن السرد قبل وصولها إلى نهاية الحدث(٢).

أمـا الكتابـات المسـمارية المنفـذة علـى تماثيـل الثيـران المجنحـة مـن عصـر الملـك شُلمانُ-آشرد الثالث (شلمنصر) والتي تم العثور عليها في مدينة كلخو (نمرود)، فقد كانت تختلف عن ما سبقها اذ كان هناك تناسب في الحجم بينها وبين الموضع المخصص لها، وذلك عن طريق اختزال وحذف بعض الأسطر من النص ليتلاءَم مع الموضع المخصص لها من دون أن يؤثر ذلك في أهمية الحدث، أما عن مضامينها، فقد شملت أسم الملك وألقابه وحملاته العسكرية، وهي بهذا تشبه كتابات الملك آشور-ناصر-آپلي الثاني (آشورناصربال) من حيث المضمون لكنها دونت على المساحة الموجودة بين القوائم وظهر اللوح الحجري المنحوت منه جسم الثور المجنح والذي كان مواجهاً للجدار من الداخل(٣).

وفي عصر الملك شرُّ-كين الثاني(سرجون)، أختلف موضع تنفيذ الكتابات المسمارية نتيجة لتغيير ترتيب وضعية الثور المجنح نفسها(٤).

إذ وضع الثوران المجنحان اللذان يحرسان البوابة بشكل جانبي أما رأسيهما فقد نُحتا بوضعية أمامية. لذلك ثُبتت على الثورين أربعة ألواح مستطيلة، دونت عليها الكتابة المسمارية، والتي تبدأ من اللوح الأول المثبت تحت بطن الثور المجنح الموضوع على جهة اليسار، ومن ثم يستمر النص على اللوح الثاني المثبت بين القوائم الخلفية للثور نفسه، بعدها ينتقل النص على المساحة المحصورة بين القوائم الخلفية للثور المجنح الثاني الموضوع على جهة اليمين وأخيراً تأتي نهاية النص على اللوح الرابع المثبت تحت بطن الثور المجنح الثاني(٥) (الشكل٥٠).

---

(1) Russell, Op.Cit., 1999, P.45.

(٢) ربما يعود سبب هذا القطع في النص المسماري إلى أنه كان مُعداً ليُنفذ على أسطح حجرية متنوعة ولم يكن خاصاً بتماثيل الثيران والأسود المجنحة فقط. يراجع: Ibid, P.247.

(3) Ibid, P.212.

(4) Albenda, Op.Cit., P.50.

(5) Russell, Op.Cit., 1991, P.106.

لقد استخدم كتّاب الملك شرُّ–كين الثاني (سرجون) النص نفسه على جميع تماثيل الثيران المجنحة، والذي تضمن بشكل عام ملخص تأريخي مرتب وفق تسلسل جغرافي يتبعه سجل لأعمال بناء مدينة خرسباد[١]. كما أستمر الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) بأسلوب نقل النص المسماري على تماثيل الثيران المجنحة، كما فعل والده من قبل، أي البدء بتدوين النص على الثور الأول والانتقال إلى الثور الثاني مع فارق في أسلوب التنفيذ، وذلك بإلغاء استخدام الألواح المستطيلة وتدوين النص بشكل مباشر على كتلة الثور المجنح، بعد أن قام فنانو هذا الملك بإزالة القائمة الخامسة منه مما أعطى مساحة أكبر للكتابة[٢]. كما تنوعت مضامين النصوص الكتابية في عصر الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) وفق المكان المخصص لوضع الثيران المجنحة التي تُنفذ هذه النصوص عليها، إذ ضم بعضها ملخصاً تأريخياً مرتباً ترتيباً زمنياً للأحداث، أما البعض الآخر فقد خُصص لوصف أعمال البناء في عصر هذا الملك[٣]. أما في عصر الملك آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال) فلم يتم العثور على نماذج من هذه الكتابات لحد الان لم يتم العثور على تماثيل لثيران مجنحة من عصر الملك اشور–بان– آپلي (آشوربانيبال) أثناء التنقيبات الأثرية[٤]

٣. الكتابات على المنحوتات الجدارية (Inscriptions On The Wall Relief's)

---

(1) ARAB, Vol.II, P.45, No.92-94.
(2) Russell, Op.Cit., 1999, P.132.
(٣) للمزيد عن كتابات الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) على تماثيل الثيران والأسود المجنحة يراجع:
Frahm, E., "Einleitung In Die Sanherib-Inschriften", AFO,26, 1997, P.113-123.
(4) Gerardi, P., Cartoons, Captions, and War: Neo-Assyrian in The First Millennium B.C., Bulletine, No. 30, 1995, P.33.

أولاً: الكتابة على ظهر المنحوتات الجدارية[١]

بعد إكمال أعمال بناء أو تجديد القصر الآشوري تكون الكتابات المسمارية المنفذة على ظهر الألواح الجدارية ملاصقة للجدار، إذ يُصبح هذا النوع من الكتابات مثل الكتابات المسمارية المنفذة على اسطوانات الأسس وصنارات الأبواب[٢]، وعلى الرغم من ذلك فقد كانت هذه النصوص متنوعة من عصر ملك لآخر حتى أن بعض الباحثين اعتقدوا أن هذه الكتابات نفذت في بادئ الأمر لتكون على وجه اللوح الجداري، ولكن هذا الرأي لا يمكن الأخذ به بشكل قاطع، لأنه بُني على أساس مضمون النص المسماري المدون على ظهر اللوح الجداري فقط، أما إذا أخذنا بالحسبان أسلوب تنفيذ هذه الكتابات فإن معظمها كان منفذاً بأسلوب سمج، يختلف عن أسلوب تنفيذ النصوص المسمارية المدونة على وجه اللوح الجداري، هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن الغاية من تنفيذ هكذا نصوص هي لحفظ عائدية تلك الأعمال الفنية والعمرانية باسم الملك الفعلي الذي قام بانجازها[٣]، إذ كان بعض الملوك في عصور سابقة يحاولون نسب أعمال معينة إليهم، ولهذا نرى أن هناك الكثير من الأعمال الفنية وغيرها تحمل لعنات توجه إلى كل من يحاول تخريب اسم الملك أو الإله المدون عليها[٤].

فضلاً عن ذلك فإن الكتابات المسمارية المنفذة على ظهر المنحوتات الجدارية استخدمت كوسيلة مهمة في ترتيب الألواح الحجرية بشكل متسلسل.

ويبدو أن سبب وجود الاعتقاد الأول – الخاص بكون هذه الكتابات كانت منفذة على وجه اللوح الجداري – يعود إلى وجود تشابه كبير في مضمون الكتابتين، إلا أن الكتابة المنفذة على ظهر اللوح الجداري كانت اقل تفصيلاً من الكتابة المنفذة على وجه اللوح، لان كاتب النص أراد في النوع الثاني عرض منجزات الملك بشكل أوسع أمام زائري القصر الملكي، وهذا ما نجدهُ في

---

[١] أول من قام بدراسة هذا النوع من أنواع الكتابات هو لايرد (Layard)، ومن ثم قامت دي فلبي (de filppi) بدراسة هذه النصوص وإعطاء فكرة عنها. للمزيد يراجع:

Filippi, W. de.,"The Royal Inscriptions Assur-Nāsir-Apli II (883-859 B.C): A Study of The Chronology of The Calah Inscriptions Together With an Edition of Tow These Texts", Assur, Vol.I, No.7, 1977, P.123f.

[٢] عن صنارات الأبواب يراجع: الحامد، سعاد عائد محمد سعيد، "الكتابة المسمارية على صنارات الأبواب من خلال المصادر المسمارية المنشورة وغير المنشورة"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٣.

[3] Russell, Op.Cit., 1999, P.127.

[4] Bahrani, Z.,"Assault and Abduction: The Fate of The Royal Image in The Ancient Near East", Art History, Vol.18, No.3, 1995, P.377.

الكتابــات المســمارية مــن عصــر الملــك آشــور-ناصــر-آپلــي الثــاني (آشورناصربال)، فقد كانت تشبه الكتابات المدونة على وجه الألواح الجدارية، إذ تضمنت اسم الملك والقابه فضلاً عن موجز عن حملات الملك وسجل لإعماله العمرانية[١].

وفي عصر الملك شرُّ-كين الثاني (سرجون)، أستمر استخدام الكتابة على ظهر الألواح الجدارية وفق الأسلوب المتبع في عصر الملك آشور-ناصر-آپلي الثاني (آشور ناصر بال)، غير أن أسلوب تنفيذها كان سمج عن سابقتها، كما أنها أصبحت أكثر تفصيلاً في سرد أعمال الملك العمرانية[٢].

أما الملك سين-آخي-اريبا (سنحاريب) فقد استخدم نوعان من النصوص، امتاز الأول بأنه نص تعريفي يُعطي فكرة عن الملك الذي قام بانجاز العمل، أما النوع الآخر فكان أكثر طولاً من النوع الأول، إذ جاء فيه ذكر لأعمال الملك وانجازاته البنائية[٣].

ثانياً: الكتابة على وجه المنحوتات الجدارية

تنوعت الكتابة المسمارية المنقوشة على وجه المنحوتات الجدارية من حيث مضمون النص وتفاصيله من جهة، ومن حيث موضع تدوينها. والمكان المخصص لها من جهة أخرى، وتأتي الكتابة على وجه المنحوتات وفق أنواع متعددة هي:

أ. الكتابة القياسية (Standard Inscription):

ظهرت هذه النصوص لأول مرة في عصر آشور-ناصر-آپلي الثاني (آشورناصربال)[٤]، وهي نصوص غنية بالمعلومات تتضمن ألقابَ الملك وصفاته يتبعها موجز عن فتوحاتهِ منظمة جغرافياً أكثر من ترتيبها زمنياً، يتبعها صفات أخرى خاصة بالملك. تنتهي هذه الكتابات بسجل

---

(1) Russell, <u>Op.Cit</u>., 1999, P.215.
(2) <u>Ibid</u>, P.103.
(3) Frahm, <u>Op.Cit</u>., P.124f.

(٤) يقسم الباحثون الكتابة القياسية المنقوشة على الألواح الجدارية في عصر الملك آشور-ناصر-آپلي الثاني إلى قسمين هي الكتابة القياسيةA وB استناداً إلى بعض التغييرات في محتوى النص، والمتضمنة اتجاه سير الحملات العسكرية فضلاً عن اختلافات بسيطة في أسماء بعض المعالم الجغرافية مثل اسم نهر الفرات للمزيد يراجع: <u>RIMA</u>, Vol. 2, P.275: 9 and 276 : 16-17 ; Paly, <u>Op.Cit</u>., P.129f.

لأعمال البناء في القصر الشمالي الغربي في مدينة كلخو[١]، وقد تكرر هذه الكتابات على كل لوح جداري[٢] بحيث يبدو لأول وهلة أن الداخل إلى القصر محاط بالعديد من الكتابات خاصةً بالنسبة للشخص الذي لا يجيد القراءة، وفي الحقيقة أن الكاتب قد قام بتكرار النص بشكل ينسجم مع المشاهد السردية في الغرفة ويدور حولها.

ويبدو إن أسلوب تقسيم المشهد الفني على المنحوتات الجدارية قد اثر بشكل مباشر على موضع تدوين هذه الكتابات إذ خُصص لها الشريط المركزي(الوسطي) الذي كان يفصل بين المشاهد السردية المقسمة إلى حقلين، بينما دونت هذه الكتابات على الجزء الأسفل من المنحوتات الجدارية مع المشاهد الفنية التي تشغل كامل اللوح الحجري[٣]. فقد نُفذ هذان الأسلوبان في قاعة العرش (B) في قصر الملك آشور–ناصر–آپلي الثاني(آشورناصربال)، واستمر استخدامه في عصر الملك توكلتي–آبل–ايشّرا الثالث (تجلاتبليزر)[٤] إذ لعبت الكتابة المسمارية، المنفذة على وجه المنحوتات الجدارية، دوراً مهماً في تصنيف منحوتات هذا الملك إلى نوعين بحسب عدد الأسطر الكتابية المنفذة على الشريط المركزي والذي يفصل بين المشاهد السردية المنفذة بأسلوب الحقلين ويتضمن هذا التصنيف:

السلسلة A المتكونة من سبعة أسطر كتابية[٥]. **والسلسة B** والتي تألفت من أثنى عشر سطراً كتابياً(يراجع شكل٣٧–أ)، ومن الجدير بالذكر أن هناك بعض المنحوتات الجدارية التي لم يتم نقش الكتابة على شريطها الوسطي ربما كان السبب هو عدم اكتمال القصر قبل وفاة الملك توكلتي–آبل–ايشرّا الثالث(تجلاتبليزر)[٦].

وعلى الرغم من تشابه أسلوب تنفيذ النص المسماري والمشهد الفني بين عصر آشور–ناصر–آپلي الثاني (آشورناصربال) وعصر توكلتي–آبل–ايشرّا الثالث (تجلاتبليزر)، إلا أن محتوى النص يختلف إذ نقشت على منحوتات الملك الثاني نصوصٌ لحوليات ملكية طويلة

---

(1) Russell, Op.Cit., 1999, P.30.
(2) Gerardi, P., "Assurbanipal's Elamite Campaigns: A Literary and Political Study", Ph.D. Dissertation, University of Pennsylvania, 1987, P. 84.
(3) Paley, Op.Cit., P. 30.
(٤) أن المنحوتات الجدارية من عصر هذا الملك إزالها عمال القصر وكدّسوها قرب الجدران لنقلها الى القصر الجنوبي الغربي في مدينة كلخو وذلك أثناء حكم الملك آشور–آخ–اديّنا.
Porter, B., Images, Power, and Politics, Philadelphia, 1993, P.73.
Barnett, Op.Cit., 1962, P.23, fig.6.
(5) Ibid, PL.LXVIII.
(6) Russell, Op.Cit., 1999, P.90.

تستمر من لوح إلى آخر على جميع المنحوتات في الغرفة الواحدة، وهي تشير إلى حدث المشهد الفنـي المصـور وان لـم يكـن مطابقـاً لهـا بشـكل كامـل[١]. وبخـلاف منحوتـات الملـك آشـور-ناصـر-آپلـي الثـاني (اشورناصـربال) إذ كـان كـل لـوح منهـا يحمـل الـنص المسماري نفسه.

إن هذه الطريقة -التي استخدمها فنانو الملك توكلتي-آبل-ايشرّا الثالث (تجلاتبليزر)- تُعد أكثر تطوراً في مجال توظيف النص المسماري مع المشهد الفني إذ كانت تعطي تفصيلاً أكثر عن أعماله وانجازاته، إلا أنها في الوقت نفسه لها سلبيات تظهر واضحة في حالة تلف النص المسماري المنفذ على اللوح الأول من السلسلة فان أسم الملك وألقابهِ وبعض المعلومات التعريفية الخاصة به كاسم الحملة وسنتها سوف تكون مفقودة بالنسبة لنا[٢].

لقد استمر استخدام الكتابة القياسية في عصر الملك شرُّ-كين الثاني(سرجون) وفق الأسلوب السابق ولكن يتجسد الاختلاف لدينا في محتوى النص، إذ كان على نوعين:

النوع الأول ويتمثل بسجل لحوليات الملك يُذكر فيه انجازاته وحملاته العسكرية خلال الأربعة عشرة سنة الأولى من حكمه.

النوع الثاني ويضم ملخصاً تأريخياً عن الحملات العسكرية مرتباً بشكل جغرافي، يبدأ من جهة الشرق ويدور بعكس عقارب الساعة حول المملكة الآشورية إلى أن ينتهي بالمنطقة الجنوبية.

وكلا هذين النصين ينتهيان بسجل لأعمال بناء القصر الجديد في مدينة دور-شرُّكين (خرسباد) [٣]. وقد كانت هذه النصوص تنتقل من لوح إلى آخر وبالطريقة نفسها التي ظهرت في عصر توكلتي-آبل-ايشرّا الثالث (تجلاتبليزر). أما في عصر سين-آخي-اريبا (سنحاريب) فقد اختفت أنواع عديدة من الكتابات المسمارية، ومنها الشريط الكتابي المركزي والذي أُستعيض عنه بتنويع الكتابات على تماثيل الثيران المجنحة. والأمر نفسه يتكرر في عصر الملك آشور-بان-

(1) Russell, Op.Cit., 1999, P.214.
(2) Russell, Op.Cit., 1991, P.21.
(3) Russell, Op.Cit., 1999, P.111.

آپلــي (آشــوربانيبال) فقــد زالــت كــل أنــواع الكتابــات المســمارية باســتثناء الكتابــات المنقوشــة (Epigraphs)[١].

ب. الكتابات المنقوشة (Epigraphs)

قبـل أن نبـدأ حـديثنا عـن الظهـور الأول للنقـوش الكتابيـة المـوجزة، يجـب تحديـد نوعيـة هـذه النقـوش ومـدى تأثيرهـا فـي المشـهد الفنـي بشـكل عـام، فهـي تمثـل شـرحاً مـوجزاً يـأتي للتعليق عن حدثٍ مهم، أو للتعريف بشخص أو مكان معينين مُثّلا في المشهد الفني التي جاءت مرافقة له[٢].

ظهـرت هـذه الكتابـات لأول مـرة علـى المنحوتـات الجداريـة فـي عصـر الملـك توكلتي–آپل–ايشرّا الثالث (تجلاتبليزر)، وعلى الرغم من ذلك فإن الكتابة المسمارية من هذا النوع ظهرت قبل عصر هذا الملك، إذ كانت منفذة أول الأمر على الأبواب البرونزية منذ عصر الملك آشور–ناصر–آپلي الثاني (آشورناصربال) والملك شُلمانُ–آشرد الثالث (شلمنصر) والتي تم صياغتها على شكل جملة خبرية[٣].

وربما يعود ظهورها على المنحوتات الجدارية، مع وجود الشريط الكتابي الوسطي على المنحوتـات نفسـها، إلـى عـدة أسـباب كـان فـي مقـدمتها محاولـة فنـاني الملـك توكلتي–ابل–ايشرّا الثالث إزالة الإبهام والغموض عن بعض المشاهد خاصة تلك المشاهد السردية المكتظة بالأحداث. مع العلم أن الشريط الكتابي في هذا العصر كان مرتبطاً بالمشهد الفني بشكل أو بآخر ويُعبر عنه، لذلك فقد جاءت الكتابية المنقوشة لتعيين أسماء المدن أو أسماء الأشـخاص البـارزة فـي الأحـداث المصـورة[٤]. وربمـا ان الملـك تـوكلتي–آبـل–ايشـرّا الثالـث (تجلاتبليزر) قد أدرك ضرورة توثيق بعض الأحداث المصورة بعد ان لاحظ أن تفاصيل معينة

---

(1) Gerardi, Op.Cit, 1988, P.1ff.
(2) Gerardi, Op.Cit., 1987, P.89.
(3) Gerardi, Op.Cit., 1988, P.2.
(4) Russell, Op.Cit., 1999, P.96.

في المشهد السردي قد تفقد أهميتها بمرور الوقت بسبب بُعد وقوع أحداثها، لذلك تم التركيز على بعض أسماء المدن والأشخاص من اجل إيصالها إلى الأجيال القادمة(١).

وبغض النظر عما تم عرضه من أسباب، والتي يحتمل كل منها جانباً كبيراً من الصحة، إلا إننا نرى أن استخدام الكتابات المنقوشة بشكل مرافق للمشهد الفني هو تقليد رافيديني قديم ومعروف منذ وقت مبكر –كما تم ذكره سابقاً– لذلك فأن الملوك الآشوريين استمدوا هذا الأسلوب الفني–الكتابي من موروثهم القديم.

استخدم شرُّ–كين الثاني (سرجون) الأسلوب الذي اتبعه من قبل الملك توكلتي–آپل–ايشرّا الثالث (تجلاتبليزر) في إدخال الكتابات المنقوشة على المشهد السردي فضلاً عن الشريط المركزي (الوسطي) المرافق له، فقد شاعت في هذا العصر العبارات التعريفية (Labels) والتي تتمثل بأسماء المدن المحاصرة أو التي فتحها الملك مثل تدوّين أسم مدينة خَر–خَ–اَر (URUǰar-ǰa-ar)(٢). على اللوح الجداري السابع من الغرفة (II) من القصر الملكي في مدينة دور شرُّ–كين(خرسباد)(٣)، إذ نُفذ الاسم بشكل مباشر على أسوار المدينة في المشهد الفني (الشكل ٥١).

ولم تقتصر الكتابات التعريفية على ذكر أسماء المدن وحسب بل أصبحت في عصر هذا الملك تُعطي معلومات موجزة عن الحدث، أو تشير في بعض الأحيان إلى الأعداء الذين تم تصويرهم على كامل اللوح الجداري في المشهد الفني، وعلى الرغم من ذلك ظلت هذه الكتابات تضاف مباشرة على بعض عناصر المشهد السردي مثل استغلال الحافات العليا لأسوار المدن(ينظر الشكل ٥٣–ب)، كما تم ذكره أنفاً. وان هذا التنفيذ المباشر لم يكن عائقا أمام مُنفذ العمل في إضافة العديد من أسماء المدن وبعض التفاصيل الأخرى، بخلاف ما وجدناه في النماذج السابقة من عصر الملك توكلتي–آبل–ايشّرا الثالث (تجلاتبليزر)، إذ قام الكتاب في

---

(1) Russell, Op.Cit., 1999, P.97.

(2) Albenda, Op.Cit., P.108, PL. 112. ; Wäfler, Op.Cit, P.269.

(٣)خَر–خَ–اَر: تقع هذه المدينة غرب بلاد ميديا والى الشمال من بلاد عيلام وقد استولى عليها الملك شرُّ–كين الثاني في السنة السادسة من حكمه وغير اسمها إلى كار–شرُّ–كين.

HANE, Map.12: A2 Albanda, Op.Cit, P.108

عصر الملك شرُّ–كين الثاني (سرجون) بذّكر عدد من أسماء المدن المصورة في المشهد الفني والتي لم يتم الإشارة إلى بعضها في النصوص المسمارية الخاصة بالحوليات الملكية(١).

كما مر ذكره أنفاً فإن العديد من أنواع الكتابات التذكارية قد انتهى استخدامها في قصر الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) في مدينة نينوى، لكن جاءت الكتابات المنقوشة بأنواعها لتعوض عن تلك التي غابت عن منحوتاته، ومثلما كانت المشاهد الفنية في عصر هذا الملك مختلفة عن سابقاتها، فإن الكتابات المنقوشة على وجه المنحوتات الجدارية كانت مختلفة هي الأخرى بعد اختفت الكتابات القياسية في عصر هذا الملك(٢)، واستخدمت أنواع أخرى بشكل واسع فضلاً عن ذلك ظهور أنواع جديدة من الكتابات المنقوشة وتطور الأنواع التي كانت معروفة سابقاً ومن أبرز هذه الأنواع:

١. **الكتابة التعريفية** (Label)

لقد عُرف هذا النوع من النقوش الكتابية الموجزة في العهود السابقة، والذي استخدم لتشخيص أسماء المدن أو موقع الحصار العسكري الذي فرضه الجيش الآشوري على إحدى المدن أو الأقاليم التابعة. وتأتي هذه الكتابات بصيغة المتكلم أو الغائب مثل "ديلبات، حاصرت، فتحت، غنيمتها نقلت"(٣).

القراءة بالحرف العربي	القراءة بالحرف اللاتيني
دِ – بَتْ^كي ال– مـ؛ اَكشُد(اُد)	Dil-bat^{ki} al-me akšud(KUR)
اَ – شـ لُ – لَ شَلَ – لَ – سُ	Aš-lu-la šal-la-su[4]
الترجمة: حاصرت وفتحت مدينة ديلبات، ونقلت غنيمتها.	

(1) Reade, Op.Cit., 1976, P.97 ; Russell, Op.Cit., 1999., P.121.
(2) Russell, Op.Cit., 1991, P.155.
(3) Ibid, , P.272 ; ARAB, Vol. 2, P.52, No.36-39.
(4) OIP.24 , P.157.

٢. **الكتابة مع ضمير المتكلم أنا** (آنَكُ anaku)(١)

تبدأ هذه النصوص بصيغة المتكلم دائماً، ويكون موضعها على المنحوتة الجدارية قرب صورة الملك(٢) وهي تبدأ باسم الملك يتبعه لقبان من ألقابه الملكية مثل "سنحاريب ملك العالم، ملك بلاد آشور"(٣) وغالباً ما يأتي في هذا النوع ذكر الغنائم والإتاوات المقدمة أو المعروضة أمام الملك مثل: "سين–آخي–اريبا ملك العالم، ملك بلاد آشور، جلس على عرش بدون متكأ، غنيمة من مدينة لاخيش، مرت من أمامه(٤)(ينظر الشكل ٥٥). ربما جاء هذا النمط الكتابي الجديد نتيجة لاختفاء أسم الملك الذي كان يُذكر بشكل واضح في الشريط الكتابي، وغالباً ما يكون المكان المخصص لهذا النوع من الكتابات في الجهة المقابلة لرأس الملك(٥).

٣. **الكتابة الوصفية** (Descriptive Epigraph)(٦)

وهي تشبه إلى حدٍ ما النوع السابق لكنها أكثر تفصيلاً، إذ تبدأ باسم الملك يتبعه لقبان من ألقابه ثم عبارات بصيغة الشخص المتكلم، تعطي معلومات عن مشهد النحت البارز إذ جاء في أحد النصوص المسمارية المنفذة على اللوح الأول من الغرفة I في القصر الجنوبي الغربي في مدينة نينوى ما نصه:

	القراءة بالحرف اللاتيني	القراءة بالحرف العربي
1	[md30-PAP.MEŠ-su] [MAN] ŠÚ MAN KUR aš+[šur mma-ni-ia]-e	[م.د ٣٠ – پاپ.مـ!بش – سُ] [مان] شو٢

(١) anaku: ضمير منفصل للشخص الأول المتكلم. للمزيد يراجع: GAG, P.51f ؛ CDA, P.17a

(٢) لم يظهر استخدام الكتابة التذكارية قرب شكل الملك في النحت البارز في هذا العصر وانما عُرف لدى العراقيين القدماء إذ ظهر منذ عصر فجر السلالات كما أستمر استخدامه في العصور اللاحقة وفق ابرز نماذج النحت البارز العائدة للعصر الأكدي هو تمثال ايلشور–ابي الذي تم العثور عليه في تل أبو شيجة الواقع في محافظة ميسان. للمزيد يراجع: محمد، أياد، وآخرون، "نتائج تنقيبات تل أبو شيجة الموسم الأول، ٢٠٠٧، مجلة سومر، المجلد ٥٣، ٢٠٠٥–٢٠٠٦، ص٧١.

(3) Gerardi, Op.Cit., 1987, P.91.

(٤) للمزيد عن النص اللاتيني يراجع الصفحة (١٤٥) من المبحث الثاني الفصل الرابع.

(5) Gerardi, Op.Cit., 1988, P.7.

(6) Ibid, P.5.

		مان كور آشـ – [شرُ ٣ ما– نQ –يَ] – h
2	[MAN]［URU uk-ki］ti-［ib］ ta-ĵa-[zi-ia e-dúr]-ma	[مان] ［ اورو اُك – كِ］ تِ – ［ اب ］ تَ – خَ – [زQ – يَ h – دُر] – مَ
3	[URU uk-ku (?)]［URU］tuk-la-te-šú e-zib-[ma ana ru]-［qé］-te	[اورو اُكـ – كُ (؟)] ［ اورو］ تكـ – لَ – تـ; – شُ٢ h – زQبـ [مَ اَنَ رُ]– ［ قـ;٢］ – تـ;
4	［in-na］-bit ba-ju-la-[te a-šib] ŠÀ-šú	［اِن– نَ］ – بِت بَ – خُ – لَ ［ تـ; اَ– شِب］ شَا٣ – شُ٢
5	［ša］ a-na zuq-ti KUR-i［mar-+i］[i+-+u]-riš	شَ اَ– نَ زُقـ – تِ كور– اِ ［ مَر– صِ］ [اِصـ – صئُ] – رQش
6	ip-par-šú ar-ki-šú-[un ar-de]-ma	اِپِ – پَر– شُ٢ اَر– كِ– شـ٢–[اُن اَر– دِ]– مَ
7	i-na zuq-ti KUR-i [áš-ta]-kan	اِ – نَ زُقـ – تِ كور– اِ [اَش٢– تَ] – كَن
8	［taĵ］-ta-šú-un URU［uk-ki］	［تخـ］– تَ – شُ٢–اُن اورو ［ اُكـ – كِ］
9	［URU］ LUGAL-ti-šu i-na d［GIŠ］.[BAR aq-mu][1]	［ اورو］ لوگال – تِ – شُ اِ – نَ د ［ گيش］ . بار］ اَقـ – مُ]
	الترجمة: [سين – اخي – اريبا]، ملك العالم، ملك بلاد آشور، [ملك] ［ مدينة اوكو］[٢] مدينة اتكاله، الجنود الساكنين في ذلك المكان، طاروا كالطيور إلى قمة الجبل الشاهقة (الصعبة) فتقدمت وراءهم (طاردتهم)، أحرقت بالنار مدينة اوكو مدينته الملكية.	

إن مرافقة الكتابة المنقوشة بكل أنواعها وتطابقها مع المشهد الفني المنفذة عليه يمكن ان يسلط الضوء على الأسباب التي أدت إلى اختلافها مقارنة مع الحوليات الملكية، والذي ربما كان بسبب اختلاف وقت تدوين الحوليات مقارنة بوقت تدوين الكتابات المنقوشة المرافقة للمشهد

---

(1) Russell, Op. Cit., 1999, p. 283.

(٢) اوكو: هي احد المدن الواقعة على ساحل البحر المتوسط والى الجنوب من مدينة صور . الدوري، المصدر السابق، ص٧٥.

الفنـي. وهذا يُذكرنا بمشـهد الكتّاب المرافقين للحمـلات العسكرية الملكيـة، إذ يظهـر فـي إحـدى المنحوتات العائدة إلى عصر الملك توكلتي–آپل– ايشرّا الثالث (تجلاتبليزر) كاتبان يقوم أحدهما بـالنقش علـى رقـيم طينـي أمـا الآخـر فإنـه يـدون علـى لفـة مـن الجلـد أو البـردي (يراجع الشكل١٩)، وربما كان الثاني يقوم برسم أو تدوين معلومات عن الحملة نفسها التي يقوم الأول بتسجيل أحداثها وبهذا يكون هناك اختلاف في وجهات النظر بين هذين الكاتبين إذ ان هذا الاختلاف يؤدي أحياناً إلى تباين المعلومات بين الكتابة المنقوشة المنفذة على المشاهد الفنية والحوليات الملكية[١] كما أن الفنان الذي يقوم بنحت المشهد الفني يُبرز جانباً معيناً ويؤكد على تمثيل تفاصيله بدقة مع ذكر تعليقات كتابية مرافقة له وهذا لا نجدهُ عند تدوين الحوليات، إذ تذكر تسلسل الأحداث الواحد تلو الآخر[٢].

ومع زيادة أنواع الكتابة المنقوشة راعا الفنان ترك حيزاً مناسباً لها خاصة تلك الوصفية منها، كما ظلت الكتابة التعريفية تنقش فوق أشكال المدن أو الأشخاص، أما النقوش الكتابية المتضمنة ضمير المتكلم فقد خصص لها حيزاً قرب صورة الملك[٣].

ويأتي الاستخدام الأمثل للكتابات المنقوشة في عصر الملك آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال)، ليس كونها تعطي تفاصيل مهمة عن الحدث السردي على المنحوتات الجدارية فحسب، بل كونها تمثل الكتابة التذكارية الوحيدة التي تم استخدامها في قصر هذا الملك، فقد أُستبعدت كل الأنواع السابقة من كتابات الثيران المجنحة والعتبات وغيرها[٤].

بلغ عدد هذه الكتابات المنقوشة أربعة وثلاثين نقشاً كان القسم الأكبر منها مخصص لحملة الملك آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال) ضد بلاد عيلام[٥]. ويبدو أنها كانت أكثر تطوراً من سابقتها أي ما ظهر منها في عصر سين–آخي–اريبا (سنحاريب)، إذ أمتاز **النوع الأول** والذي نقصد به الكتابة التعريفية باحتوائه على جملة أو عبارة كاملة ونادراً ما كانت تتألف من كلمة واحدة. أما **النوع الثاني** والمتمثل بالكتابة المبدوءة بضمير المتكلم (أنا) فقد صاحبت المشاهد الخاصة بالهجوم والاقتحام وأخذ الغنائم، وتبدأ غالباً بالضمير أنا (anaku) ثم أسم الملك وألقابه

(1) Russell, Op.Cit., 1999, P.140-142.
(2) Madhloom, Op.Cit., P.121.
(3) Gerardi, Op.Cit., 1988, P.6.
(4) Russell, Op.Cit., 1999, P.216.
(5) Gerardi, Op.Cit., 1987, P.92.

مثل:"أنا آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال)، ملك العالم، ملك بلاد آشور"[١]. وقد رافق هذا النوع من النصوص المشاهد الخاصة بمواكب الإتاوات والغنائم، كما كان سائداً في العهد السابق، فضلاً عن ذلك فإنها تضمنت عبارات خاصة بأوامر الإله مثل:"بأمر الإله آشور"[٢]. كما رافق هذا النوع من الكتابات مشاهد الصيد إذ (يراجع الشكل ٤٤–٤٥) جاء في أحد النصوص ما يلي:

القراءة بالحرف العربي	القراءة بالحرف اللاتيني
اَ – نَ – كُ ^اِم^انـ – شار٢–دو٣ – ا لوگال	a-na-ku ^{m}AN.ŠÁR-DÙ-A LUGAL
شر٢ لوگال كور انـ – شار٢ – كي	ŠÚ LUGAL KUR AN.ŠÁR.KI
شَـ٢ انـ – شار٢ ^د^نِن – لِل٢ h – مُـ – قِـ٢	Šá AN.ŠÁR ^{d}nin-líl e-mu-qí
صِـ – رَ – اَ – تِ أُ٢ – شَتـ – رِ–مُـ – اُشـ	+i-ra-a-ti ú-šat-li-mu-uš
اور.ماخ. مـ!بش شـَ٢ اَد – دُ – كُ	UR.MAJ.MEŠ šá ad-du-ku
گيش. تِلـ – پَـ – اَ – نـُ hز – ز – تـُ٢ شـَ٢ ^د^١٥	GIŠ. til-pa-a-nu ez-ze-tú šá ^{d}15
بـ!بـ – لـ!بَت مـN٢ اُگو–شـُ –نـُ اَز – قُ – اُپ	be-let MÈ UGU-šu-un az-qu-up
مُخـ – خُـ – رُ h– رِ – شـُ٢ – نـُ اُ٢ – مَـ – خِر	muj-ju-ru e-li-šu ù-ma-jir
كپشتين اَقـ – قَـ – اَ h–رِ–شـُ٢ –نـُ	GEŠTIN aq-qa-a e-li-šú-un[3].
الترجمة: أنا اشور–بان–آپلي (اشوربانيبال)، ملك العالم، ملك بلاد أشور، الإله آشور والإله ننليل منحاني القوة، ضد الأسود التي قتلتها وجهت قوس عشتار(إلهة) سيدة الحرب(نحوهم) وضعت عليهم قرباناً، وسكبت عليهم سكبُ الانتصار.	

ومما تقدم يتضح أن هنالك بعض نقاط الاختلاف والتشابه بين هذا النوع من الكتابة من عصر الملك آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال) والكتابة التي ظهرت في عصر الملك سين–آخي–اريبا(سنحاريب) وهي كما يلي:

---

(1) Gerardi, Op.Cit., 1987, P.93.
(2) Gerardi, Op.Cit., 1988, P.7.
(3) Gerardi, Op.Cit., 1987, P.270.

	الكتابة من عصر سين–آخي–اريبا	الكتابة من عصر آشور–بان–آپلي
١.	تبدأ بذكر اسم الملك وتستمر صياغة الجملة للشخص الثالث الغائب.	تبدأ بذكر ضمير المتكلم أنا (آنكُ anaku) وتستمر الجملة بصيغة المتكلم
٢.	تكون عبارات موجزة مثل ذكر أسم الملك واسم المنطقة التي استولى عليها وحصل منها على الغنائم.	تعطي تفاصيل أخرى كاسم الإله الذي أمر بالقيام بالحملة مثل عبارة "بأمر الإله أشور" أو عن دعم الإله للملك في رحلات الصيد.
٣.	يُستخدم هذا النوع من الكتابة مع عرض مواكب دافعي الإتاوات وغنائم الحرب.	يستخدم مع المواضيع نفسها التي ظهرت في عصر سين–آخي–اريبا مع استخدامها في مشاهد الصيد.
٤.	توضع بالقرب من رأس الملك وبشكل مواجه له.	وضعت في الموضع نفسه.

ويتمثل **النوع الثالث** بالكتابة الوصفية، لكنها تختلف في عصر آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال) عن أنواع كتاباته الأخرى ولا تتشابه مع كتابات سين–آخي–اريبا (سنحاريب) من النوع نفسه، إذ لم تعد تحتوي على أسم الملك وألقابهِ مع العلم أنها تأتي بصيغة المتكلم لكنها تركز فقط على الفعاليات المنجزة والمهمة في المشهد السردي، وقد خُصص لها موضعٌ مميزٌ يمتد فوق الحدث الذي تسرده الكتابة مباشرة[١]. ولا يشترط أن يكون بالقرب من صورة الملك، لأن هذه الكتابات لم تأتي فقط لتسرد الكلام عن الملك وإنما مثلت رأي أعداءه وأفعالهم وهذا منحها جانباً كبيراً من القوة والتأثير لأنها أبرزت قوة الأعداء وبالتالي ركزت على إبراز قوة الملك الآشوري المنتصر عليهم. أما النوعان السابقان فقد احتلا الموضع نفسه الذي رأيناه في عصر سين–آخي–اريبا (سنحاريب)[٢].

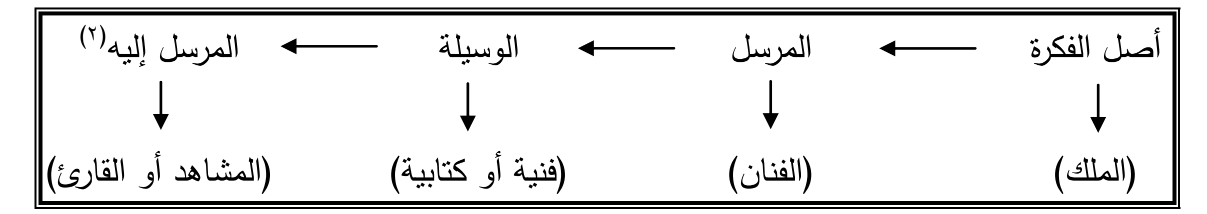
(1) Gerardi, Op.Cit., 1995, P.32.
(2) Gerardi, Op.Cit., 1988, P.15.

المبحث الأول

مفهوم العلاقة

أولاً : مفهوم العلاقة بين النص والمشهد الفني

لم تكن العلاقة بين النص المسماري والمشهد الفني السردي وليدة العصر الآشوري الحديث، بل تعود جذورها إلى عصور أقدم، فمنذ أن عَرف الفنان العراقي القديم تمثيل المشاهد الفنية وهو يحاول إيصال فكرة الحدث الُممثل إلى المتلقي بشتى الوسائل، ومن هنا جاءت العلاقة بين النص المسماري والمشهد السردي، إذ يشترك الاثنان بكونهما وسيلة لإبلاغ رسالة ما[١]، وعرضها بطرائق مختلفة. فضلاً عن ذلك فإن مكوناتهما الأصلية تكاد تكون واحدة والمتمثلة بـ:



وقد ترتبط هذه المكونات بعوامل تساعد في دعم العمل الفني أو الكتابي مثل تحويل الرسالة المرئية أم الشفهية إلى رموزٍ فنية أم كتابية. أو اشتراك المرسل والمرسل إليه بخلفية معرفية مشتركة وذلك ليكون من السهل على المرسل إليه (المتلقي) فك تلك الرموز، وبعبارة أخرى اشتراكهما بمعرفة سابقة للحدث المراد سرده كتابياً أم فنياً، وفي هذه الحالة يمكن للكاتب والفنان أن يقوما بإضافة عناصر جديدة إلى الحدث وحذف الأشياء المكررة فضلاً عن تركيز كلٍ منهما على الأشياء التي تفسر الحدث بالنسبة لما يخص السردِ الكتابي، والأشياء الملفتة للنظر بالنسبة للسرد الفني. وبهذا يختلف استيعاب كل من الحالتين عند المرسل إليه، فالنص

---

[١] إبلاغ الحدث أو إيصاله يقوم وفق عمليتين متتاليتين تتمثل الأولى بعملية التركيب والتي تعتمد على المرسل (الباث) أما العملية الثانية فتتمثل بعملية التفكيك والتي تعتمد على المرسل إليه (المتلقي). للمزيد ينظر: البصري، المصدر السابق، ص١٧.

[٢] قامت الباحثة سوتر (Suter) بطرح ثلاثة عناصر أساسية ترتكز عليها أي وسيلة إبلاغية سواء أكانت مرئية أم كتابية. وهي (المرسل) و(الوسيلة) و(المرسل إليه)، ربما تمثل هذه الركائز المعايير الأساسية في الوقت الحاضر، لان أصل الفكرة تكون من الفنان المعاصر نفسه في اغلب الاحيان. أما في العصور القديمة فقد الفنان كان مقيداً بأفكار الملك والبلاط، لأن الفن موجه لأغراض البلاط. للمزيد ينظر:

Suter, Op. Cit., P.2f.

المسماري يكون أكثر جموداً وصرامةً في التعبير من الناحية الشكلية بالنسبة للشخص الأُمي، أما المشهد الفني فيمتاز بسهولة الإدراك والفهم، ولاسيما إذا أخذنا بالحسبان مستويات المرسل إليه المختلفة من الناحية الثقافية والذهنية[١]. وفيما يأتي عرض لأهم الميزات العامة المشتركة بين النص المسماري والمشهد الفني للوصول إلى تأثير كل منهما في الآخر:

ثانياً: **الميزات العامة (المشتركة)**

يشترك المشهد الفني والنص المسماري بالعديد من الميزات العامة، والتي تبيّن مدى تأثير كل منهما في الآخر، إذ استخدمت هاتان الوسيلتان معاً منذ عصر فجر السلالات الثاني (٢٧٠٠-٢٥٠٠ق.م)، ويظهر ذلك جلياً على الألواح النذرية العائدة إلى عصر الأمير اورنانشة ومسلة العقبان لأيناتم[٢] (كما تم توضيحه سابقاً). ومن العصر الأكدي (٢٣٧١-٢٢٣٠ق.م) ظهرت العلامات المسمارية مرافقة للعمل الفني، إذ وجد لوح من الحجر، عُثر عليه في تل أبو شيجة[٣]. صّور عليه ابن الملك مانشتوسو (٢٢٦٩-٢٢٥٥ق.م) ايلشور-أبي[٤] نقش عليه كتابة تتألف من ثلاثة عشر حقلاً بالقرب من رأس ايلشور-أبي، وهي تمثل نص تكريس للإله شودا[٥]. ويبدو أن هذا الأسلوب قد أستمر وأخذ بالتطور حتى وصل العصر الآشوري الحديث بأدق صورة، ونتيجة لتداخل كل من المشهد الفني والنص المسماري في عمل واحد فقد كان تأثير كل منهما واضح في الآخر.

---

[1] Suter, Op.Cit., P.3.

[٢] للمزيد ينظر المبحث الثاني من الفصل الثاني الصفحة (٧٣).

[٣] للمزيد عن الشكل يراجع: محمد، وآخرون، المصدر السابق، ص٦٤.

[٤] المصدر نفسه، ص٧٠.

[٥] المصدر نفسه، ص٧٢.

١. ميزات النص المسماري

يقوم النص المسماري المرافق للعمل الفني بجذب الانتباه إلى وجود حدثٍ مهم في النقطة التي تم نقش النص عليها(١)، أو يعطي اسم مدينة أو أسم شخصية بارزة لعبت دوراً في الحدث السردي، وبهذا فإن النص المسماري يُشخص العناصر المهمة في المشهد الفني(٢). كما أن تركيب الجملة الاكدية كان له تأثير مباشر وفق حالاتٍ معينة، في بناء العناصر الفنية بالمشهد السردي، إذ تتألف الجملة الاكدية في الغالب من:

فعل	⟵	مفعول به	⟵	فاعل

والتنظيم نفسه يمكن أن يُتبع عند تنفيذ المشهد الفني، إذ يصور الملك على جهة اليسار ومن ثم تصور القلاع أو المدن المحاصرة بعدها يتم عرض الأسرى، وهذا يطابق ما هو موجود في النص المسماري عندما يُشار إلى:

الفعل	⟵	القلعة أو المدينة المحاصرة	⟵	اسم الملك

وأبرز الأمثلة التي يبدو تأثير الجملة الاكدية واضحاً فيها هو المشهد الفني الخاص بحصار مدينة لاخيش(٣).

ولم يقتصر تأثير النص المسماري في تنظيم عناصر المشهد الفني فحسب، بل تعداهُ إلى ترتيب الألواح في الغرفة الواحدة ومعرفة نقطة بدايتها، وبهذا فإن ترتيب النص المسماري– الجملة الاكدية– يؤثر في قراءة المشهد الفني في القاعة الآشورية إذ يبدأ من اليسار إلى اليمين في الغالب، ولو كان العكس لتعذرت قراءة النص المسماري المدوّن عليها.

---

(1) Winter, Op.Cit., 1997, P.359.
(2) Ibid, P.362.
(٣) للمزيد عن تفاصيل المشهد يراجع: المبحث الثاني من الفصل الرابع الصفحة (١٣٦).

٢. ميزات المشهد الفني

يُعطي المشهد الفني دقة الحدث من ناحية توضيح عدد من التفاصيل الدقيقة مثل طبوغرافية المنطقة واختلاف طرز الملابس والأشكال بالنسبة للأشخاص، وهذا يُساعد كثيراً في معرفة أصولهم لاسيما في حالة كونهم غير آشوريين[١].

كما يساعد المشهد الفني الأشخاص الذين لا يجيدون القراءة في ذلك الوقت، في متابعة الحدث من دون الحاجة إلى قراءة النص المسماري[٢]. فضلاً عما يقدمه المشهد الفني من تسلسل زمني للأحداث، من خلال تصوير الأحداث بشكل متتابع في الحقول الأفقية–السردية[٣]، في حين يحتاج النص المسماري إلى سرد الأحداث بشكل تدريجي لذلك فإنه يتطلب عرض الحدث مدة زمنية لإكماله والوصول إلى نهايته، بخلاف النوع الأول الذي يعرض الحدث كاملاً بشكل مباشر. وينطبق الشيء نفسه على إبراز الحدث المكاني، إذ يأتي التسلسل المكاني للحدث تدريجياً في النص المسماري، أما في المشهد الفني فيأتي كاملاً، إذ يُنظم الحدث المكاني بالتتابع في حقول المشهد السردي[٤].

بعد أن بيّنا ميزات كل من المشهد الفني والنص المسماري، تجدر الإشارة هنا إلى أنه لا يمكن ترجيح كفة أحد الطرفين على الآخر نظراً لأهمية كلٍ منهما، إذ يبرز دور النص المسماري كونه يسرد الحدث مع ذكره للمسميات سواء ما كان خاصاً بالأشخاص أو بالأماكن كما انه يعطي تفصيلاً دقيقاً عن بداية الحدث وأسبابه ونتائجه، أما فيما يخص أهمية المشهد الفني فانه يمثل الحدث بواقعية ويعطي تصوراً كاملاً عن طبيعة الموقع الجغرافي الذي وقع فيه ذلك الحدث لذلك فإن أسلوب طرحه للأحداث يكون يسيراً مقارنة مع النوع الأول.

---

(1) Wäfler, Op.Cit., P.11.
(2) Russell, Op.Cit., 1999, P.214.
(3) Suter, Op.Cit., P.12.

(٤) إن نظرة سريعة للمشهد الفني تعطي فكرة كاملة عن تسلسل الأحداث وتتابعها زمنياً ومكانياً وبشكل مباشر، إذ كانت المشاهد السردية الآشورية بحقولها المتعددة تمثل سجلاً تاريخياً وإعلامياً لكثير من حملات الملوك، ومن أبرز الأمثلة على ذلك مشهد حصار مدينة لاخيش الخاص بحملة سين–آخي–اريبا (سنحاريب) ومشهد معركة نهر الاولاي الخاص بالحملة الخامسة للملك آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال) ضد عيلام. ينظر المبحث الثاني والثالث من الفصل الرابع.

المبحث الثاني

أنواع العلاقة بين النص المسماري والمشهد الفني

يرتبط النص المسماري والمشهد الفني بنوعين من أنواع العلاقة تتمثل بالاتي:

أولاً: العلاقة التكميلية – الرمزية -

ويُقصد بها تكامل النص المسماري مع العمل الفني، إذ يترافق الاثنان معاً ليعطيا رسالة أكثر شمولاً مما لو مُثل أحداهما بمعزل عن الآخر(١). وقد برز هذا النوع خلال العصر الآشوري الحديث، ومنذ عصر الملك آشور–ناصر–آپلي الثاني (آشورناصربال)، عندما قام الفنان الآشوري بتدوين حوليات الملك على الجزء المركزي (الوسطي) من المنحوتات الجدارية، أو أسفل المشهد السردي(٢)، وإن لم يكن مضمون النص يتعلق بالمشهد بشكل مباشر، إلا أن ارتباطهما المادي (Physically) من ناحية فضلاً عن التقارب الواضح في وصف مضامين الحدث من ناحية أخرى، جعل ارتباطهما تكميلياً –رمزياً– ويبدو ذلك واضحاً في قاعة العرش (B) في قصر الملك آشور–ناصر–آپلي الثاني (آشورناصربال) إذ نجد أن النص المسماري يُشير إلى العديد من الصفات التي مُثلت فعلاً في المشاهد الفنية المنفذة في هذه الغرفة، وقد جاء فيه:

القراءة بالحرف العربي	القراءة بالحرف اللاتيني
دش اَشـ – شرُ – پاپ . ا نون – أُ٢	ᵐaš-šur-PAB.A NUN-ú
نَ – اَ – دُ پَ – لِخ	na-a-du pa-liǰ
ديتگير . مـ!بش گال . مـ!بش	DINGIR.MEŠ GAL.MEŠ
أُ٢ – شمـ٢ – كلَ – لُ Shك – دُ	ú-šúm-gal-lu ek-du
كَ – شِ أُرو . أُرو أُ	ka-šid URU.URU u

(1) Winter, Op.Cit., 1997, P.363.

(٢) ينظر المبحث الأول من الفصل الثاني الصفحة (٥٩).

خرُ – شَدَ٢ – نِ پَطَ	ȷ ur-ša-ni pat
گِمِ – رِ – شُ٢ – نُ	gim-ri-šú-nu[1]
الترجمة: آشور–ناصر–آپلي الثاني (آشورناصربال)، الأمير الممجد (المشهور) خائف (موقر) الآلهة العظام، الأسد المتوحش، المسيطر على المدن والمرتفعات الجبلية بكامل حدودهم[٢].	

بعد الإطلاع على مضامين النص المسماري ومقارنتها مع المواضيع الممثلة في القاعة نفسها يتضح وجود علاقة تكميلية بين الاثنين، إذ يظهر الملك مصوراً على أحد الألواح الجدارية[٣] في القاعة (B) وهو رافعٌ بإحدى يديه إناءً إلى الأعلى تعبيراً عن الاحتفال بإعادة بناء مدينة كلخو (نمرود) (شكل٥٢)، والذي عبر عنه الكاتب في النص المسماري بإعطاء الملك صفة "الأمير الممجد أو اللطيف"، كما مُثّل الملك وهو واقفاً أمام شجرة الحياة[٤]، ويقوم بممارسة بعض الطقوس الدينية (يراجع شكل٣٣)، إذ أحتل هذا المشهد اللوح المواجه للمدخل الرئيس لقاعة العرش، وهذا يدل على أهمية مضمونه، يقابل ذلك في النص إعطاء الملك صفة "موقر الآلهة العظام" والتي تدل بشكل واضح على اهتمام الملك بالجانب الديني.

أما مشهد صيد الثيران والأسود فيمثل وصفاً لقوة الملك وسيطرته على الحيوانات المفترسة، يقابله وصف الملك بالنص المسماري بعبارة "الأسد المتوحش"، أما المواضيع الحربية ومشاهد السيطرة على المدن، فقد عبر عنها الكاتب بإضفائه على الملك صفة "المسيطر على المدن"[٥].

---

(1) RIMA, Vol. 2, A.O. 101,23 line, 12, P.276.

(٢) دُوّن هذا النص على العديد من الألواح الجدارية التي كانت تزين قصر الملك آشور–ناصر–آپلي الثاني (آشورناصربال) في مدينة كلخو (نمرود) للمزيد ينظر:
RIMA, Vol. 2, P.276.

(٣) حفظ هذا اللوح الحجري في المتحف البريطاني تحت الرقم (BM. 124564-6) للمزيد ينظر:
Barnett, Op.Cit., 1975, PL.8.

(٤) مورتكات، المصدر السابق، ص٣٧٥.

(5) Winter, Op.Cit., 1997, P.359.

وفي العصور اللاحقة، وعندما أصبحت نصوص الحوليات تدون على الألواح الجدارية بشكلٍ مستمر[١] –أي ينتقل النص المسماري من لوح لآخر في سرد الحملات– وهذا ما ظهر على منحوتات الملك توكلتي–آپل–ايشرّا الثالث (تجلاتبليزر) (يراجع الشكل٣٧–أ) والملك شرُّ–كين (سرجون) إذ ضمت الكتابات القياسية المنفذة على المنحوتات الجدارية تسجيلاً لحملات هذين الملكين وفق تسلسل زمني، وعند تدوينها، سواءً على الشريط المركزي أو الجزء الأسفل من المنحوتات، فان سرد الحدث في النص يحتاج إلى حيزٍ أكبر من مثيلهُ في المشاهد الفنية على المنحوتات نفسها، لهذا لابد من أن يكون جزءً من هذه النصوص الكتابية تُماثل نظيرها في المشهد الفني، مع العلم أن فناني هذين الملكين قد ركزوا في سرد مواضيعهم الفنية على جعل حملة واحدة أو أكثر، مقاربة لها من حيث المكان والزمان في غرفة واحدة، وبهذا فقد عمدوا إلى التعبير عن أحداثٍ متفرقة لتعطي فكرة واضحة عن كامل الحدث، أي استخدموا أسلوب التعبير عن الكل بالجزء كما تم توضيحه أنفاً.

ثانياً: **العلاقة التفصيلية (المباشرة)**

والتي تتمثل بوجود ترابط مباشر بين النص المسماري والمشهد الفني مع فارق المضمون والبنية[٢] وبعبارة أخرى فإن هذا النوع من النصوص المسمارية المرافقة للمشهد الفني يأتي ليُغني تفاصيل المشهد أو ليتطابق معه ويمنحه مزيداً من التأثير في الرائي، وفي بعض الأحيان تقوم النصوص المسمارية بتحليل الحدث وشرح تفاصيله وإعطاء أسماء الأشخاص والمدن البارزة في السردِ المرئي، وبهذا تلعب دوراً أساسياً في وصف الأحداث المصورة.

قد يكون التطابق بين النص المسماري والمشهد الفني جزئياً، أي يتناول أجزاءً من الأحداث المرئية، أو يكون كلياً، إذ إن كل فقرة في النص المسماري تتطابق مع أحداث المشهد الفني. وأحياناً أخرى تكون العلاقة بينهما تفصيلية تطابقية بحيث يسرد النص الأحداث ويفصل بها أكثر مما هو موجود في المشهد السردي[٣].

---

[١] للمزيد ينظر المبحث الثاني من الفصل الثاني الصفحة (٨١).

[٢] يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، طبعة٣، بيروت، ٢٠٠٨، ص٣٢.

[٣] للمزيد ينظر الفصل الرابع من الدراسة، إذ يمثل كل مبحث منه حالة معينة من هذه الحالات تعكس العلاقة بين النص المسماري والمشهد الفني.

إن هذا النوع من العلاقة، لا يشتمل على النصوص المسمارية المنفذة على المنحوتات الجدارية بكل أنواعها فحسب، بل يتعداه إلى النصوص المسمارية المدونة على مواد أخرى بشكل منفصل عن العمل الفني مثل بعض الرقم الطينية والاسطوانات وغيرها، التي دونت عليها حملات الملوك، من تلك التي كانت تحمل تفاصيل لأحداث تتطابق مع المواضيع الممثلة على المنحوتات الجدارية.

تعود البدايات الأولى لهذا النوع من العلاقة إلى عصر الملك توكلتي–أبل–ايشرّا الثالث (تجلاتبليزر)[١] عندما أضيفت بعض الكتابات التعريفية بشكل مباشر على اللوح الجداري، والتي أستمر ظهورها وعلى نطاقٍ أوسع في عصر الملك شرُّ–كين الثاني (سرجون)، وقد تطورت هذه العلاقة في عصر الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) مع تنوع الكتابات المنقوشة القصيرة على المنحوتات الجدارية، إذ ظهرت أنواع جديدة إلى جانب الكتابات التعريفية والتي كانت تعطي تفاصيلً مركزة عن الأحداث المصورة في المنحوتات الجدارية في حين أصبحت في عصر آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال) أكثر غزارة من حيث الظهور وسرد الحدث[٢].

ومما تقدم يتضح أن الكتابة المسمارية المنفذة في القصور الآشورية كانت على علاقةٍ بالمشاهد الفنية بشكل أو بآخر، إذ كانت في الحالة الأولى (التكميلية) ترمز إلى مضمون الحدث المصور على المشهد الفني وتندمج مادياً مع اللوح الجداري لتصل إلى التكامل وان كان بشكل نسبي، أما في الحالة الثانية (العلاقة المباشرة) فان الكتابة المسمارية جاءت لتؤكد الحدث وتعطي تفصيلاً دقيقة عنه. يتفاوت حجم هذه التفاصيل تبعاً لنوع تلك الكتابة.

---

[١] تعود البدايات الأولى لظهور الكتابة المنقوشة إلى عصر الملك آشور–ناصر–آپلي الثاني (آشورناصربال) وشُلمانُ–آشرد الثالث، وهي منفذة على البوابات البرونزية في مدينة بلاوت (امكُر–انليل) ولكون المادة المنفذة عليها من البرونز لم يتم التعرض لها في مجال الحديث عن الكتابات المنقوشة وأنواعها. للمزيد ينظر:

King, Op.Cit, 1915; Curtis, J.E, and Tallis, N., The Balawat Gates of Ashuransirpal II London, 2008.

[٢] للمزيد ينظر المبحث الثالث من الفصل الرابع الصفحة (١٥٣).

المقدمة

قبل البدء بالحديث عن الأحداث التي تم نُفذت على المشاهد الفنية، وتحليلها مقارنة مع ما جاء ذكره في النصوص المسمارية، سواء أكانت هذه النصوص محفورة على المنحوتات الجدارية أم مدونة بشكل حوليات ملكية وغيرها، تجدر الإشارة إلى أنه تم تقسيم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث، جاءت لتُعطي فكرة واضحة عن أنواع العلاقة بين المشهد الفني والنص المسماري كونهما يمثلان وسيلة إبلاغية خلدت لنا أهم الأحداث التي حصلت في الماضي. وقد انتخب لكل مبحث منها موضوع حملة واحدة لأحد ملوك السلالة السرجونية[1]، إذ لم يكن الهدف استعراض جميع أعمال الملوك الفنية والكتابية التي تم العثور عليها في قصورهم الملكية، بقدر ما كان الهدف إبراز أهمية كل نوع من أنواع العلاقة بين المشهد الفني والنص المسماري وعرضهما مع بعضهما كي يتسنى للقارئ الوقوف على مدى الترابط أو الاختلاف بينهما. أما عن طريقة عرض وترتيب هذه المباحث فقد جاءت وفق التسلسل التأريخي.

---

(1) قُسم العصر الآشوري الحديث (٩١١-٦١٢ ق.م) إلى حُقبتين زمنيتين تمثل الأولى عصر المملكة آشورية الأولى الممتدة (٩١١-٧٤٥ ق.م) أما الأخرى فتتمثل بعصر المملكة الآشورية الثانية والذي يمتد (٧٤٤-٦١٢ق.م)، عُرف جزءٌ منها بعصر السلالة السرجونية نسبة إلى الملك شرُّ-كين الثاني (سرجون) والممتدة من (٧٢١-٦٢٧ق.م). منصور، ماجدة حسو، "الصلات الآشورية الآرامية"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٩٥، ص١٣٣.

المبحث الأول

دلالات النص المسماري قياساً بالمشهد الفني

حملة الملك شرُّ-كين الثاني (سرجون) الثامنة أنموذجاً

يُمثل النص المسماري في هذا المجال الوسيلة الأكثر تفصيلاً للحدث مقارنة مع ما تم تصويره في المشهد الفني الممثل على المنحوتات الجدارية.

ومن أبرز النماذج التي تم اختيارها في هذا المجال والعائدة إلى عصر السلالة السرجونية (٧٢١-٦٢٧ق.م)، هو النص المسماري العائد للحملة الثامنة[١] من عصر الملك شرُّ-كين الثاني (سرجون) (٧٢١-٧٠٥ق.م) الذي يسرد أحداث حملته على بلاد اورارتو[٢] في السنة الثامنة من حكمه أي في العام ٧١٤ق.م.

لقد جاء اختيار موضوع الحملة الثامنة للملك شرُّ-كين الثاني (سرجون) من بين العديد من المواضيع، التي كانت منفذة على المشاهد الفنية أو مدونة كتابياً، نظراً لما يوفره هذا

---

(1) Mayer, W., "Sargons Felfzug Urartu-714 v. Chr Text und Übersetzung "MDOG, 115, 1983, P.65-113;
Winckler, H., Die Kellschrifttexte Sargons Nach Den Papierabklatschen Und Originalen, 13 and 1, Leipzig, 1889, P.136f;
ARAB, Vol.II, P.73, No. 140.
وكذلك: الأمين، محمود، "تعليقات تأريخية عن حملة سرجون الثامنة"، مجلة سومر، المجلد٥، ١٩٤٩، ص٢١٥-٢٤٤.

(٢) اورارتو: تمتد بلاد اوراتو من الهلال الشرقي لبحيرة وان، جنوب شرق تركيا الى المنطقة الواقعة غربي بحيرة اورميا شمال غربي ايران .وقد وردت هذه التسمية لأول مرة في الكتابات الآشورية في القرن الثالث عشر قبل الميلاد، ولكن اورارتو برزت بوصفها مملكة مهمة منذ عصر الملك شلمانُ-اشرّيد الثالث (شلمنصر). وقد ازداد نفوذها بمرور الزمن حتى بدأت تتحالف مع الممالك الحثية في شمال سوريا إبان حكم الملك توكلتي-آبل-ايشرّا الثالث (تجلاتبليزر)، وذلك بقيادة ملكها ساردور الثاني والد الملك روسا الأول (اورسا) (٧٣٢-٧١٤ ق.م). للمزيد يراجع:
Astour, M., "The Arena of Tiglath-Pileser III's Campaing Against Sardur II (743 B.C)" Assur, Vol.2, Issue 1, 1979, P. 69f.
وكذلك يراجع: ساكز، المصدر السابق، ص١١٩.

الموضوع من أدلة متعددة تدعم فكرة أن النص المسماري يُعطي في بعض الأحيان تفصيلاً دقيقاً عن الحدث[١] قد يُوظف جزءاً منه على المنحوتات الجدارية التي تصور الحدث نفسه.

الخلفية التاريخية والسياسية للحملة

بعد إن أعتلى الملك شرُّ–كين الثاني (سرجون) عرش بلاد آشور عام ٧٢١ق.م واجه العديد من المشاكل الداخلية والخارجية، كان في مقدمتها الخطر الاورارتي، الذي كان يهدد مصالح المملكة الآشورية ويزاحمها في السيطرة على الطرق التجارية[٢]، فضلاً عن قيام ملك اورارتو روسا الأول (٧٣٢–٧١٤ق.م) بعقد تحالفات مع المدن الحثية في شمال سوريا[٣] وبلاد زكيرتو الواقعة إلى الجنوب الشرقي من بحيرة اورميا، ضد المملكة الآشورية[٤]. لذلك قام الملك شرُّ–كين الثاني (سرجون) بالعديد من الحملات على المنطقة الشمالية الغربية ليضمن عدم مساعدة ممالكها للمملكة الاورارتية، ولاسيما مملكتا تابال[٥] وكركميش[٦] اللتان انضمتا إلى حلف الملك روسا وميتاتي حاكم زكيرتو[٧].

---

[١] تتميز النصوص الملكية من عصر الملك شرُّ–كين الثاني بشكل عام، عن سابقاتها بأنها كانت أكثر تفصيلاً، إذ تعطي أسماء العديد من المواقع الجغرافية، كما يرد فيها وصف عن حالة الأعداء وتحركات الجيش وإستراتيجية الخطط العسكرية. يراجع:

الأحمد، سامي سعيد،"كتابة التأريخ عند الآشوريين في العصر السرجوني ٧٤٧–٦١٢ق.م"، مجلة سومر، المجلد٢٥، ١٩٦٩، ص٦١ وما بعدها.

[٢] علي، المصدر السابق، ١٩٨٣، ص٨٠.

[٣] للمزيد عن علاقات المملكة الآشورية والممالك الحثية في العصر الآشوري الحديث يراجع:

كلينغل، هورست، تاريخ سوريا السياسي٣٠٠٠–٣٠٠ق.م، ترجمة: سيف الدين دياب، دمشق، ١٩٩٨، ص٢١٠ وما بعدها. وكذلك يراجع: الحديدي، أحمد زيدان، المصدر السابق، ص٤١.

[٤] علي، المصدر السابق، ١٩٨٣، ص٨١.

[٥] تابال: هي إحدى الممالك الحثية في شمال سوريا، إذ تقع في الزاوية الجنوبية الغربية للسهل الأناضولي (كبدوكيا القديمة). الحديدي، أحمد زيدان، المصدر السابق، ص١٩.

[٦] كركميش: تعرف حالياً بـ جرابلس وتقع هذه المملكة شمال سوريا، على الضفة الغربية لنهر الفرات، عند النهاية الشمالية للامتداد الواسع لسهل النهر. الحديدي، أحمد زيدان، المصدر السابق، ص٣٠.

[٧] كلينغل، المصدر السابق، ص٢٥١.

وبعد أن حقق النصر في هذه المنطقة، توجه إلى المنطقة الشرقية على أثر استغاثة الحاكم الماني[١] أيانزو، الذي كان من الرعايا الآشوريين، بسبب تحالف جديد تمَّ بين الملك روسا والحاكم ميتاتي في عام ٧١٨ق.م إذ قاما بالاستيلاء على مساحاتٍ واسعة من أرضهِ[٢]. وعلى الرغم من مساعدة الملك شرُّ–كين الثاني(سرجون) له إلا أن أيانزو لم يعشْ طويلاً، وبعد ذلك، أي في عام ٧١٧ق.م وضع الملك شرُّ–كين الثاني (سرجون) آزا حاكماً على بلاد المانيين، ولكن سرعان ما عقد روسا وميتاتي حلفاً آخر مع بكداتي، وهو أحد حكام مدن مناي، وقاموا بسلخ جلد آزا وعرضه على جبل ساهند (يوش Uaush)[٣]، وما أن سمع الملك شرُّ–كين الثاني (سرجون) بذلك حتى قام بحملة تأديبية ضد هذا الحلف، وقتل بكداتي وسلخ جلده. ثم عين اوللوسونو شقيق آزا حاكماً على بلاد مناي، إلا أن الأوضاع لم تهدأ في هذه المنطقة، إذا استمرت اورارتو بعقد التحالفات ضد المملكة الآشورية حتى عام ٧١٥ق.م[٤]، لذا قرر الملك شرُّ–كين الثاني (سرجون) في عام ٧١٤ق.م القيام بحملة عسكرية ضد روسا ملك اورارتو وحلفائهُ، بعد ان ضمن الجبهة الشمالية الغربية، كما تم ذكره، إذ قضى هذا الملك شتاء عام ٧١٤ق.م في إعداد جيشه تحضيراً لتلك الحملة، نظراً لوعورة منطقة جبال زاكروس، التي يصعب اجتيازها من جيش ذي معدات ثقيلة[٥] كالآت الحصار المستخدمة في دك الحصون المنيعة، التي ظهرت مصورة في المشاهد الفنية الخاصة بالحملة.

---

[١] مملكة المانيين (المنأيين): هي إحدى الممالك الإيرانية القديمة، والتي شملت الأراضي المحيطة ببحيرة اورميا. الأمين، المصدر السابق، ١٩٤٩، ص٢٢٢.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٢٣.

[٣] جبل ساهند (يوش Uaush): يقع هذا الجبل إلى الشرق من بحيرة اورميا. علي، المصدر السابق، ١٩٨٣، ص٨٢.

[٤] الأمين، المصدر السابق، ١٩٤٩، ص٢٢٣.

[٥] كان هدف الملك شرُّ–كين القضاء نهائياً على مملكة اورارتو وليس فقط رد الاعتداءات والتحالفات التي كانت تقوم تقوم بها. لهذا جهز جيشاً كبيراً محمل بجميع المعدات التي تؤمن له تحقيق النصر على الأعداء.

أولاً: ملخص نص الحملة الثامنة:

دُونت الحملة الثامنة[١] على رقيم طيني عُثر عليه في مدينة آشور[٢]، ويُعد بمثابة رسالة أو تقرير، صيغ بأسلوب أدبي[٣]، موجه إلى الإله آشور، إله الآشوريين القومي والذي أمر الملك شرُّ-كين الثاني (سرجون)، كما جاء في النص، بقيادة حملته ضد اورارتو التي تعاظم خطرها على بلاد آشور (الخارطة ١)[٤].

لقد تم اعتماد هذا النص؛ لأنه دوّن في السنة ٧١٤ق.م، أي بعد العودة من الحملة مباشرةً، كما انه يُعّد من أكثر النصوص تفصيلاً في سرد أحداث الحملة، إذ يبدو إنه قد تم الاعتماد على الملاحظات التي سجلها الكاتب في ميدان المعركة بشكل فعلي. فقد أحتوى على الكثير من التفاصيل التي لم ترد في نصوص أخرى[٥] تحدثت عن الحملة نفسها، كنصوص الحوليات والنصوص المدونة على المنحوتات الجدارية، وربما يعود سبب ذلك إلى الفارق الزمني بين تدوين النص الأول والنصوص الأخرى، والذي لعب دوراً مهماً في هذا التغيير، فضلاً عن الظروف السياسية التي أحاطت بتدوين كل نص منها[٦].

---

(١) للمزيد عن أسطر الحملة الثامنة بالخط اللاتيني والتعليقات التي جاءت عنها يراجع:
MDOG, 115, 1983, P.65-113.

(٢) عُثرت على هذا الرقيم الطيني في مدينة آشور البعثة الألمانية. للمزيد يراجع:
ARAB, Vol.II, P.73, No.139.

(٣) يبدأ النص بخطاب موجه إلى الإله آشور، إذ جاء في مقدمته: آشور، أبو الآلهة، السيد العظيم.... للمزيد يراجع: MDOG, 115 P.68: 1; ARAB, Vol.II, P.73, No.140.

(٤) إن الغاية من ذلك هي إعطاء مسوّغ ديني للحملة التي أراد الملك القيام بها، وبذلك يخرج الملك شرُّ-كين الثاني من دائرة المسؤولية في حالة عدم نجاحها، ولاسيما أنه يعرف صعوبة المنطقة التي وجهت الحملة إليهايراجع:
Oded, B.,"The Command of God As A Reason For Going To War In The Assyria Royal Inscriptions" SH, Vol.XXXIII, Jerusalem, 1991, P.224.

(٥) دُونت هذه الحملة أيضا في حوليات الملك، فضلاً عن تدوينها في النصوص المسمارية المنقوشة على المنحوتات الجدارية والتي تضم أحداث خمس عشرة سنة الأولى من حكمه. يراجع:
ARAB, Vol.II, P.25, No.52.

(٦) للمزيد عن الكتابات المنفذة على وجه المنحوتات الجدارية يراجع: Winckler, Op.Cit., P.80-95.

يتألف نص الحملة من (٤٣٠) سطراً، دونت بواقع أربعة أعمدة[١]، وفيما يلي عرض لهذه الأسطر وفق فقرات ملخصة ومركزة:

ت	سطور الحملة	الملخص
١.	السطر (١-٥)	خطاب مُوجه إلى الإله آشور وإلى باقي الآلهة العظام.
٢.	السطر (٦-٨)	تحرك الجيش الآشوري وانطلاق الحملة العسكرية من المقر الملكي من مدينة نمرود[٢]، في شهر دوزو (حزيران/ تموز)[٣] وعبور الزاب الأعلى.
٣.	السطر(٩-١٠)	في اليوم الثالث من الحملة سجود الملك شرُّ-كين الثاني للآلهة انليل، مردوك، شمش، وعبور الزاب الأسفل[٤].
٤.	السطر(١١-٣١)	استعراض الجيش الآشوري في منطقة زامو (السليمانية)، هنا تبدأ الحملة العسكرية بشكلٍ فعلي. إذ يجتاز الجيش المنطقة الجبلية لبلاد المنايين للمرة الثالثة ويمر

---

(1) MDOG, 115, 1983, P.65-113.

(٢) يذكر الباحث ماير (Mayer) فيما يخص المدة التي قطعها الجيش الآشوري عند بدء الحملة على اورارتو، أن الملك شرُّ-كين الثاني وصل إلى منطقة الزاب الأسفل في يومين، وبهذا فإن عليه ان يقطع مسافة ١٠٠كم ليصل إلى المنطقة وهذا أمر صعب، ولاسيما مع الجيش الكبير الذي جهزه الملك، وعلى الرغم من ذلك لا يمكن أن يكون كلام الملك شرُّ-كين الثاني غير دقيق. والتفسير الأكثر قبولاً بهذا الخصوص هو أن الجيش الآشوري قد بقي في منطقة زامو (السليمانية) بعد الحملة السابعة، التي قام بها الملك في عام ٧١٥ق.م واسترجع فيها (٢٢) قلعة تعود إلى الحاكم اوللوسونو وضمها إلى بلاد آشور، أما الملك شرُّ-كين الثاني فقد عاد إلى مدينة نمرود. وفي عام ٧١٤ق.م خرج مع فرقة الخيالة التابعة له من مدينة نمرود وعبر هذه المسافة في يومين، وما يؤيد ذلك قيامه باستعراض للجيش بعد وصوله إلى منطقة زامو (السليمانية).
Mayer, W.,"Sargons Feldzug gegen Uratu-714v. Chr. Eine militärhistorische Würdigung" MDOG, 112, 1980, P.20.

(٣) للمزيد عن الأشهر يراجع:
إسماعيل، خالد سالم، الأشهر-أصولها وتسمياتها في حضارة وادي الرافدين وأثرها على البلدان المجاورة، من بحوث الندوة العلمية لدائرة الآثار والتراث، ٢٣-٢٥، بغداد، ١٩٩٩.

(٤) هناك ثلاثة طرق رشحها الباحثون للدلالة على الطريق الذي سلكه الملك شرُّ-كين الثاني عند عبوره نهر الزاب الأسفل، والطريق الأكثر قبولاً هو الطريق الحالي الذي يمر من منطقة كويسنجق إلى المنطقة الواقعة حول بحيرة اورميا، إذ يسير هذا الطريق بموازاة نهر وزنا. الذي ذكر في السطر (١٧) من أسطر الحملة بصيغة ^إد^ بُ - أُ٢ - يا ^{id}bu-ú-ia . للمزيد يراجع: MDOG, 115, 1983, P.122.
كذلك يراجع: الأمين، المصدر السابق، ١٩٤٩، ص٢٢٦.

ت	سطور الحملة	الملخص
		بالعديد من المناطق الجغرافية[١].
٥.	السطر (٣٢-٣٦)	الحاكم اوللوسونو سمع بقدوم الملك شرُّ-كين الثاني فعجل هو وحاشيته وكبار موظفيه بترك عاصمته وتوجه إلى حدود مملكته لملاقاة الملك وقدّم الإتاوة له المتضمنة: خيل وثيران وماشية.... وقبّل قدمي الملك،"والغبطة في قلبهِ والفرح على وجههِ" لأنه جاء لنصرتهِ ورد الاعتداء عنه.
٦.	السطر (٣٧-٥٠)	مواصلة الملك شرُّ-كين الثاني السير واستلامه للأتاوة من بيل-أبلي-إدنيا حاكم ألابريا allabria[٢] ثم اجتيازه المنطقة الحدودية باتجاه قلعة پازاشي (پانزش) pazaši[٣] الواقعة على نهر عشتارورا ištaraura[٤]. وهرع حكام المدن: نائيري na'ri ، وبيت ابداني bêt-abdadāni، الذين كان الملك شرُّ-كين الثاني قد دَمر بلادهم في العام السابق ٧١٥ق.م، لملاقاته وتقديم الجزية والهدايا الثمينة له. فضلاً عن استلام الملك شرُّ-كين الثاني الجزية من العديد من حكام المدن والمقاطعات في الأصقاع الجبلية.
٧.	السطر (٥١-٧٣)	ارتحال الملك شرُّ-كين من بارسواش parsuaš واقترابه من مقاطعة مصّي[٥] mi++i في بلاد المانيين واستقبال اوللوسونو، ملك المانيين، هو وشعبه للملك شرُّ-

---

[١] للمزيد عن هذه المناطق يراجع ملحق كشاف أسماء المواقع الجغرافية الواردة في الحملة:
MDOG, 115, 1983, P.118-132

[٢] يشير الباحث محمود الأمين إلى احتمالية كونها وادي زردت، وتشمل بعض مجاري نهر ططيفو (جنوب بحيرة اورميا)، وكانت منطقة ألالبريا وكرللا تقعان بالقرب من حصن سيني خني التابع لملك بلاد المانيين. الأمين، المصدر السابق، ١٩٤٩، ص٢٢٨.

[٣] قلعة پازاشي (پانزش) الحدودية تمثل نقطة انطلاق الحملة بشكل فعلي إذ دخلها الملك شرُّ-كين الثاني بعد أن اضطر إلى تغيير خطته العسكرية على أثر استماعه أخبار تخص كميناً نصبه له حاكم زكيرتو متاتي، لذلك زحف لمسافة (١٨٠) كم تقريباً نحو نهر ططيفو جنوب بحيرة اورميا حتى وصل قلعة بازاشي، وسيطر عليها ثم بدأ بالتحضير لملاقاة جيش الأعداء.
ARAB, Vol. II., P.78, No.151; CAH, Vol. III, P.52; HANE, Map.5: C4.
للمزيد عن موقع هذه القلعة يراجع الصفحة (١٠٩) من المبحث نفسه.

[٤] بعد أن استولى الملك شرُّ-كين الثاني على قلعة پازاشي عبر نهر عشتارورا (نهر صارووق).
ARAB, Vol.II, P.78, No.151.

[٥] تقع مقاطعة مصّي (طاش تبة حالياً) إلى الشمال الغربي من قرية ميان دوآب عند مصب أحد روافد نهر ططيفو الذي يصب في بحيرة اورميا. للمزيد يراجع: الأمين، المصدر السابق، ١٩٤٩، ص٢٣١.كذلك يراجع:
HANE, Map.11: C1.

ت	سطور الحملة	الملخص
		كين في قلعة سردكا sirdakka(١) حيث جرى احتفال رسمي. قدم اوللوسونو المؤن والشراب إلى الجيش الآشوري، إذ طلب من الملك شرُّ–كين ثلاثة أمور: ١. موافقة الملك شرُّ–كين على أن يكون خليفته في الحكم ابنه الأكبر سناً. ٢. استمرار الملك شرُّ–كين بحماية بلاده والانتقام من أعدائه. ٣. رد تحالف روسا وميتاتي عنه والانتصار عليهما بشكلٍ نهائي وان يُعيد إليه المناطق التي سيطرت عليها مملكة اورارتو من بلاده. ذكر الملك شرُّ–كين في التقرير، إن المانيين كانوا يزحفون أمامه متذللين طالبين منه حمايتهم وإعادة الأمان إلى بلادهم(٢).
٨.	السطر (٧٤–٧٨)	تحرك الملك شرُّ–كين مغادراً قلعة أو حصن سردكا في بلاد المانيين نحو حصن پانزش الذي كان قد أتخذهُ مخزناً للمواد التموينية كالحبوب والزيت والخمور وكذلك الأسلحة.
٩.	السطر (٧٩–٩٠)	وصول جيش الملك شرُّ–كين الثاني إلى أراضي العدو، عُقب مغادرته لحصن سردكا واجتيازه خندقاً إذ اقترب من اوكانه aukanê(٣) وهي منطقة في مقاطعة زكيرتو. قيام الحاكم ميتاتي، بمراقبة ورصد تحركات الجيش الآشوري في بلادهِ، من مناطق بعيدة وآمنة في الجبال أحساساً منه بعدم القدرة على المواجهة، كما قام أيضا بإخلاء القرى والبلدان وإجلاء سكانها غير المقاتلين إلى مناطق جبلية بعيدة في حين يضع بعضاً من جنوده للدفاع على الممرات والمضايق الجبلية. أما هو ميتاتي نفسه فيترك قصره وينسحب مع قواته الحربية إلى منطقة اوشدش úišdiš(٤)، حيث يكمّن روسا. فيجد الآشوريون مناطق سكنية خالية من السكان فيعمدون إلى تخريبها

(١) قلعة سردكا: تقع في منطقة ميان دوآب الواقعة عند مصب أحد روافد نهر ططيفو. للمزيد يراجع: الأمين، المصدر السابق، ١٩٤٩، ص٢٣١.

(٢) للمزيد يراجع: MDOG, 115, 1983, P.72-74.

(٣) هي إحدى المدن المحصنة والمسورة ضمن الإحدى عشرة التي دمرها الجيش الآشوري، وتعرف اوكانه اليوم بـ سين قلعة. للمزيد يراجع: الأمين، المصدر السابق، ١٩٤٩، ص٢٣٦. كذلك يراجع: HANE, Map.5: B.4; ARAB, Vol.II, P.72, No.151.

(٤) اوشدش úišdiš: إقليم يقع بين جبل ساهند وبحيرة اورميا. للمزيد يراجع:علي،المصدر السابق، ١٩٨٣، ص٨٧. كذلك يراجع: ARAB, Vol. II, P.79, No.152.

ت	سطور الحملة	الملخص
		وإضرام النار فيها.
١٠.	السطر (٩١-١٦٦)	تحتوي هذه السطور، والتي يبلغ عددها (٧٦) سطراً على وصف المعركة الفاصلة بين جيش الملك شرُّ-كين الثاني وجيش روسا وحليفه ميتاتي في جبل يوش uauš والذي يرد عنه وصف رائع[١]. تبدأ المعركة عندما يقود الملك شرُّ-كين الثاني فرقة الخيالة، بعد أن أحس بتعب جيشه لقطعه مسافات بعيدة في طرق جبلية وعرة وغير سالكة، لا يستطيع على أثرها إعطاء الأوامر أو التوجيهات لجيشه. لكنه في الوقت نفسه لا يهاب كُثرة جُند روسا ولا فرسانه الذين يمثلون قوة اورارتو. ويبدأ الهجوم على العدو بكتيبة الخيالة التي يقودها سين-آخ-اوصد[٢]. والتي كبدت الاورارتين خسائر فادحة وأحدثت مجزرة في صفوف جيشهم. فيترك الاورارتيون خيولهم ويفرون كالنمل إلى الجبال. أما روسا فيجد نفسه مطوقاً في معسكره ولا يستطيع الهرب إلاّ بمشقةٍ بعد أن ترجل من عربته وامتطى فرساً. ويتعقب الجيش الآشوري الاورارتين الفارين إلى مسافاتٍ بعيدةٍ والذين استطاعوا الهرب من الاورارتين يجدون نهايتهم في عاصفة قوية يقذفهم بها الإله أدد. ثم ينتهي التقرير عن المعركة بتقديم قرابين الشكر للآلهة في المعسكر الآشوري، والإله نرگال والإله أدد والآلهة عشتار أسياد المعركة وللآلهة الساكنين بلاد آشور.
١١.	السطر (١٦٧-١٨٧)	يمضي التقرير متحدثاً عن سير الجيش الآشوري في الأراضي الاورارتية، مُدمراً القرى والبلدات ومستولياً على الحصون المنيعة. لذلك فإن أهالي هذه المدن تركوها وفروا إلى المناطق الجبلية المجاورة.
١٢.	السطر (١٨٨-١٩٩)	متابعة الملك شرُّ-كين الثاني لتقدمه في أراضي المملكة الاورارتية بعد أن غادر حصن أُشقايا ušqaia[٣] أقترب من منطقة باري bāri[١] التي كانت تزود

(١) للمزيد يراجع: ARAB, Vol.II, P.79, No.152; MDOG, 115, 1983, P.82: 142.

(2) Ibid, 1983, P.76f.

(٣) تُعرف أُشقايا في الوقت الحاضر بـ أُسكا uski . يراجع: HANE, Map. 5: B.3.

ت	سطور الحملة	الملخص
		حصن أُشقايا بالحبوب[2] ودمّر ما مجموعه ٣٠ قرية فضلاً عن القلاع المحصنة.
١٣.	السطر (٢٠٠-٢٣٢)	وصّف مفصل للأعمال التي قام بها الملك روسا الأول في بلاده قبل حملة الملك شرُّ-كين الثاني، ذلك في الأسطر (٢٠٠-٢١٢)، أما السطران (٢١٣-٢١٤) فيُركزان على أجواء الحرب التي شنها الآشوريون، ومن ثم في الأسطر (٢١٥-٢٣٢) وصف لحال البلاد بعد دخول الملك شرُّ-كين الثاني وجيشه لها.
١٤.	السطر (٢٣٣-٢٦٣)	تركْ الملك شرُّ-كين الثاني المدينة المحصنة اُلخو ulǰu[3] ووصوله إلى المقاطعة الاورارتية سنگيبوتو sangibutu[4] التي يصفها بكثرة عدد سكانها، فضلاً عن كثرة القرى التي قام الجيش الآشوري بتدميرها وحرقها وأخذوا أعمدة الارز والسرو الخشبية منها ومواد أخرى كالحبوب الوفيرة والخمور.
١٥.	السطر (٢٦٤-٣٠٨)	في مقاطعة سنگيبوتو، تموّن الجيش الآشوري استعداداً للعودة إلى بلاد آشور، إذ تقع هذه المقاطعة جنوب غرب بحيرة اورميا. وبسبب كون الطريق المباشر والأقصر إلى بلاد آشور مقطوعاً بسلاسل جبلية. لذلك سار الجيش الآشوري أولاً غربي بحيرة اورميا نحو الشمال. وفي طريق العودة هذا يقوم الملك شرُّ-كين الثاني بتدمير العديد من المدن من بينها مدينة رِير riar مسقط رأس روسا. أما روسا وميتاتي يحشدون جنودهم ثانية، والملك شرُّ-كين الثاني يقوم بهجوم مباغت على معسكر العدو، يَفِر على أثره الملك روسا والحاكم ميتاتي من أرض المعركة، أما إيانزو ianzu أمير نائيريNa'ri وهي الدويلة الواقعة بين بلاد اورارتو وبلاد آشور،

---

(١) باري (سردرود حالياً) تقع هذه المنطقة وحصن أُسقايا في منطقة سهل دالايا dalaia (سهل تبريز حالياً). للمزيد يراجع: الأمين، المصدر السابق، ١٩٤٩، ص٢٤٠.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٤١.

(٣) تُعرف اُلخو الآن باسم ألاغ أو ألا، وتقع عند سفح جبل كشبال kishbal (ينگالوخ داغ yungalukh Dagh) وعند الطريق الضيق الذي يؤدي إلى بلاد اورارتو. للمزيد يراجع: الأمين، المصدر السابق، ١٩٤٩، ص٢٤٢.

(٤) مدينة سنگيبوتو: هي تسمية ثانية لمدينة باري في بلاد اورارتو. للمزيد يراجع: MDOG, 115, 1983, P.121.

ت	سطور الحملة	الملخص
		يهرع لتقديم الطاعة والإتاوة للملك شرُّ-كين الثاني ليُخلص بلاده بذلك من الغزو والتخريب(١).
١٦.	السطر(٣٠٩-٤٣٠)	تبدأ هذه الأسطر بوصف لمدينة موصاصير mu+a+ir(٢) وتذكر أنها دويلة صغيرة حاجزة بين مملكة اورارتو وبلاد آشور، وبحكم موقعها الجغرافي في وسط الجبال فقد ظلت محافظة على استقلالها، وعلى الرغم من خطورة الطريق إليها، وتعب الجيش الآشوري، فإن الملك شرُّ-كين الثاني تقدم للهجوم عليها ومعه (١٠٠٠) فارس فقط وحقق النصر، إذ تمكن من السيطرة على أهم الأبنية فيها، وهي القصور الملكية ومعبد الإله خالديا وما أن سمع روسا وميتاتي بسيطرة الملك شرُّ-كين الثاني على مدينة موصاصير(٣) حتى فرا من المعركة، وتتحدث الأسطر (٤١١-٤١٤) عن الحالة السيئة للملك روسا. كما تشير بعض المصادر الأخرى التي ذُكرت فيها الحملة إلى إن روسا انتحر على أثر احتلال الملك شرُّ-كين الثاني لمدينة موصاصير(٤).

ثانياً: عرض لقطفات من نص الحملة مقارنة مع المشهد الفني المتعلق بها

أ. حصار قلعة پازاشي

---

(1) MDOG.115, 1983, P.98: 307-308.

(٢) موصاصير تعرف بقاياها اليوم بـ موجيسير وتقع قرب منطقة سيدكان شرق راوندوز في محافظة اربيل شمال شرق العراق، وقد مَثلت العاصمة الدينية للاورارتيين، إذ كان يتم تتويج الملك فيها عند معبد الإله خالديا، الإله القومي للاورارتيين. يراجع: ARAB, Vol.II, P.73f. وكذلك : Parpola, S., Neo Assyrian Toponyms Verlag Butzon and Bercker Kevelaer, 1970, P.13.

(٣) لقد مَثل الفنان الآشوري جزءاً من الحدث الخاص بالسيطرة على مدينة موصاصير وأخذ الغنائم منها، على المنحوتات الجدارية التي زينت قصر الملك شرُّ-كين الثاني في مدينة خرسباد. للمزيد عنها يراجع الصفحة (١٢٦) من المبحث نفسه.

(4) ARAB, Vol. II, P.98, No.175.

وكذلك يراجع: الأمين، المصدر السابق، ١٩٤٩، ص٢٤٤.

الأسطر (**٧٤-٧٩**) تتعلق هذه الأسطر بحصار قلعة پازاشي (پانزش) وهي إحدى المدن المحصنة الواقعة في أرض المانيين ويمرُّ عبرها الطريق المؤدية إلى بلاد زكيرتو[1].إذ جاء في النص:

	القراءة بالحرف اللاتيني	القراءة بالحرف العربي
74	TA uruzi-ri-di-ak-ka urubir-ti ša KUR ma-an-na-ai at-tu-muš	تا أرو زِ – رِ – دِ – اَک – كَ أرو بِر – تِ شَ كور مَ – اَنـ – نَـ–اَي اَتـ – تُـ – مُش
75	30 DANNA qaq-qa-ru i-na bi-rit KUR ma-an-na-ai kurbet-kab-si ù KUR ma-di-ia dan-nu-ti šit-mu-MIŠ (riš) al-lik-ma	٣٠ داناّ قَق – قَ – رُ اِ – نَ بِـ – رِت كور مَـ – اَنـ – نَـ – اَي كُرپِتـ – كَبـ – سِ أُ٣ كور مَـ – دِ – يَ دَنـ – نُـ – تِ شِتـ – مُـ – ميش (رِش) اَلـ – لِکـ – مَ
76	a-na urupa-an-zi-iš bir-ti-šú GAL-ti ša UGU kurzi-kir-te ù kuran-di-a a-na ka-a-di na-da-at	اَ– نَ أرو پَـ – اَنـ – زِ– اِش بِر– تِـ – شُ٢ گال – تِ شَ أُگو كُر زِ– كِر – تـ; أُ٣ كُر اَنـ – دِ – اَ اَ – نَ كَـ – اَ– دِ نَـ– دَ– اَت
77	ša a-na a-+e-e mul-taj-ti ka-le-e GÌRII [LÚ K]ÚR UGU na-ge -e [k]i-[la]l-[i] a-na rak-sa-tu aq-te-reb	شَ اَ– نَ اَ– صـ; –h مُلـ – تخـ – تِ کَـ – لـ; – h گير٣II لو٢ كور٢ أُگو نَـ – گـ; – h [کـ]ِ – [لا]ل اَ – نَ رَکـ – سَـ – تُ اَقـ – تـ; – ر 0 ب
78	[š]a urubir-ti šu-a-ti rik-si-šá ú-dan-nin-ma ŠE.PAD Ì [MEŠ GEŠTIN] M[E]Š ù ú-[nu-ut ta] - ja-zi i-na lìb-bi ú-še-li	[شـ]. أروبِر – تِ شـُ –اَ– تِ رِکـ – سِـ – شَ٢ أُ٢ – دَنـ – نِنـ – مَ شـN. پاد اي٣ [مـ!بش گـ!بشتين] مـ[. ;بـ]ش شُ٢ أُ٢– [نُـ – أُت تَـ]–خَـ – زِ اِ –نَ لِبـ٢ – بِ أُ٢ –شـ;–لِ
79	TA urupa-an-zi-iš at-tu-muš ídiš -	تا أروپَـ – اَنـ – زِ اِش اَتـ – تُـ– مثش اِد٢ اِشـ – تـرَ–

---

(1) Albenda, Op.Cit., P.112.

القراءة بالحرف العربي	القراءة بالحرف اللاتيني	
اَ– لُ– رَ– اَ ايـ[د٢– تُ]م (؟)h – ت؛ – بِر اَ– نَ كُراَ– اُ٢– كَ – ن؛٢– h نَ – گِ – اِ شَ كُر زِ – كِر – ت؛ اَقَ – ت؛ – ر0ب	tar-a-ú-ra-a Í[D-tu]m(?) e-te - bir a-na kur a-ú-ka-né-e na-gi-i ša kur zi-kir-te aq-te-reb	

الترجمة:

غاردتُ من مدينة زِيرداكـي حصن بـلاد المانيين، قطعت باندفاع ٣٠ بيرو (ساعة مضاعفة) [١] (من) الأرض داخل بلاد المانيين (و) بلاد بيت كابسي وبلاد الميديين القوية، دخلتُ (مع) الخيالة إلى مدينة بانزش الحصن القويّ الذي فوق (أعلى) بلاد زكيرتو وبلاد انديا إلى الذين لم يخرجوا والهاربين (و) كل (السائرين على) قدمين (من) الأعداء، والتي يجب أن تقيدن (المنطقة) العائدة لذلك الحصن قويت وثاقها، وأضعفت (دمرتُ) الحبوب الزيوت والخمور وأثرت الغبار في وسط المعركة، غادرت مدينة بانزش، عبرتُ نهر عشتارورا، واقتربت من وكاني، المقاطعة العائدة لبلاد زكيرتو.

المشهد الفني الخاص بحصار قلعة پازاشي

لقد أختار الفنان الآشوري حصار قلعة پازاشي، كونها تمثل نقطة الانطلاق الحقيقية من بلاد المانيين باتجاه بلاد زكيرتو، تأكيداً منه على الصعوبات التي واجهت الجيش الآشوري عند

---

(١) سليمان، المصدر السابق، ٢٠٠٠، ص٢٨٥.

قطعه لطرق وعرة ومحاصرته للعديد من المدن والقلاع المحصنة. نفذ هذا المشهد[١] على الألواح الجدارية التي كانت تزين الجدار الشمالي الغربي من الغرفة (١٤)[٢]، إذ ضم اللوح الأول منها مجموعة من الجنود الآشوريين الذين مُثلوا بشكل متتابع، يظهر في الصف الأول من جهة اليمين جنديان آشوريان وقفا إلى جانب بعضهما البعض، كان الأول منهما من صنف النبالة (رماة السهام)[٣] يرتدي رداءً طويلاً ذا أكمام قصيرة، كان الجزء العلوي منه مزرد، أما الجزء الأسفل فقد كان على شكل تنورة طويلة مزينة من الأسفل بالشراشيب، ويعتمر برأسه خوذة ذات قمة مدببة، وينتعل صندلاً بسيطاً يظهر غالباً في مشاهد المنحوتات الجدارية. ويبدو أنه كان يحاول أطلاق سهمه باتجاه العدو المتحصن خلف أسوار المدينة، أما بجانبه فقد وقف رجلٌ ملتحٍ كان من الطواشي (الخصيان)[٤]، وهو يرتدي رداءً قصيراً يصل إلى منطقة الركبة، وذا أكمام قصيرة، كان الجزء العلوي من الرداء مزرداً أيضاً، وقد أعتمر الجندي خوذة ذات قمة مدببة وانتعل صندلاً بسيطاً يشبه ما ارتداهُ الجندي الأول. وقد أمسك بيده اليسرى درعاً طويلة مستطيلة الشكل ذات نهاية معقوفة[٥]، أسندها على الأرض أمامه، وقد أمسك بيده اليمنى خنجراً صغيراً.

---

[١] يمتد هذا المشهد على الحقل الأسفل من اللوحان (١-٢) اللذان يُزينان القاعة (١٤)، ويبلغ ارتفاعهما ٢٠.٥سم وعرضهما ٣٧.٦سم، وهما محفوظان الآن في متحف اللوفر تحت الرقم المتحفي (A01435, 1-2). للمزيد يراجع: Albenda, Op.Cit, P.156.

[٢] كانت الغرفة ذات شكل مستطيل لها مدخلان، بقي منها الجدار الشمالي وجزء من الجدار الشمالي الغربي والجنوبي الشرقي. للمزيد يراجع: Ibid. P.92

[٣] النبالة: هم أحد أصناف المشاة في الجيش الآشوري، وكانت مهمتهم حماية قطعات الجيش المتقدمة نحو العدو، وقد أُطلق عليهم باللغة الأكدية المصطلح ab qašti+ وتعني حرفياً جندي القوس. للمزيد عن المصطلح يراجع: CDA., P.286[a]

وعن صنف النبالة يراجع: خلف، المصدر السابق، ص٣٤.

[٤] لقد ازداد نفوذ الطواشي (الخصيان) في العصر الآشوري الحديث حتى أنهم تقلدوا مناصب عُليا في المملكة الآشورية. وقد مُثلوا في المشاهد الفنية من دون لحية لتمييزهم عن الرجال الاعتياديين في البلاط الآشوري. للمزيد يراجع: ساكز، المصدر السابق، ص٢٠٦.

[٥] استخدم هذا النوع من التروس أثناء التقدم نحو القلاع والمدن المحصنة وقد ظهر هذا الشكل منذ عصر الملك توكلتي–آپل–ايشرّا الثالث، ولكن قمته كانت مستقيمة. للمزيد يراجع:
Barnett, Op.Cit., 1962, P.14; Madhloem, Op.Cit., 1970, P.58, PL.XXIX, 3-4.

والى الأمام من هذين الجنديين صُور أربعة جنود، ثلاثة منهم كانوا من رجال الجيش الآشوري، ضمن الرتبة الثانية(١) إذ يبدو ذلك واضحاً من خلال أختلاف طراز ملابسهم عن الجنود السابقين، فقد كان البعض من الجنود المرتزقة(٢) يرتدون تنورة قصيرة جداً مزينة بأشكال هندسية ينسدل عليها من الوسط كتار مزين بالشراشيب، كان أطول منها بقليل، أما الجزء العلوي من الجسم فقد تُرك عارياً، ويلاحظ دقة الفنان في تمثيل العضلات وإبرازها، وقد وضع كلٌ من هؤلاء الجنود عصابة رأس ترك الشعر تحتها منسدلاً إلى الخلف، أما اللحية فكانت طويلة وذات نهاية مستطيلة، وقد مُثلوا حفاة القدمين(٣) كان اثنان من هؤلاء الجنود من صنف النبالة، وقد قاما بتصويب سهامهم نحو العدو. أما الجندي الثالث فقد أمسك بخنجر صغير وقد انحنى ليقوم بقطع رأس أحد جنود الأعداء الجاثي أمامه والذي ارتدى رداءً قصيراً فوقه معطف مصنوع من الجلد، وانتعل جزمة تصل إلى منتصف الساق. كما رفع هذا الجندي كلتا يديه تعبيراً عن طلب الرحمة من الجندي الآشوري لعلهُ يعفو عنه (الشكل٥٣-أ).

أما اللوح الثاني فقد ظهر فيه من جهة اليمين جنديان من الجيش الآشوري من صنف حملة التروس(٤)، ويبدو من طراز ملابسهما أنهما كانا من المرتزقة، إذ ارتدى كلٌ منهما رداءً بسيطاً وقصيراً يصل إلى الركبة يحيط به حزام، وقد أتصل به شريطان كوّن تقاطعهما عند

---

(١) عُرف هذا النوع من الجنود باللغة الأكدية بالمصطلح ab ǰupsi+ ويعني حرفياً الجندي ذا المرتبة الثانية والمقصود بهم الجنود من المرتزقة أو الولايات والذين دخلوا إلى الجيش الآشوري بعد أن خضعت بلدانهم للسيطرة الآشورية. للمزيد يراجع: CDA, P.121[a] ؛ كذلك يراجع: الجبوري، المصدر السابق، ٢٠١٠، ص٢٠٥؛ ٢٢٥.

(٢) لقد ظهر الجنود المرتزقة ضمن تشكيلة الجيش الآشوري منذ عصر الملك توكلتي-آپل-ايشرّا الثالث، ممثلين في المشاهد الفنية، إذ استخدموا في عصر هذا الملك بشكل واسع وأستمر استخدامهم في عصر السلالة السرجونية وربما يعود سبب ذلك إلى سياسة الإبعاد المتبعة من قبل الملوك، فضلاً عن سياسته التوسعية. للمزيد يراجع: ساكز، المصدر السابق، ص١٢٨؛ خلف، المصدر السابق، ص٩٤.

(٣) للمزيد يراجع: المصدر نفسه، ص٩٦.

(٤) هو صنف ثانٍ من أصناف المشاة في الجيش الآشوري، أُطلق عليهم باللغة الأكدية المصطلح ab ariti+ ، وقد تعددت أنواع التروس في العصر الآشوري للمزيد عن المصطلح الاكدي يراجع: CDA, P.23[b]
وعن أنواع التروس يراجع: Madhloom, Op.Cit., 1970 P.54ff.

منطقة الصدر شكلاً دائرياً، ويستمر هذان الشريطان إلى الخلف وربما يتقاطعان أيضاً، وللرداء أكمام قصيرة(١) يعتمر الجندي الأول خوذة رأس ذات قمة تشبه خوذة الفرس، أما الجندي الثاني فقد اعتمر خوذة رأس ذات قمة تشبه عُرف الديك(٢)، وقد حملا باليد اليسرى درعاً دائرية الشكل(٣)، أما باليد اليمنى فقد امسكا برمح وجهاهُ صوب العدو.

وفي وسط اللوح الثاني مُثلث قلعة پازاشي فوق تل أو رابية مرتفعة وهي محاصرة من قبل الجيش الآشوري، وتظهر تحصينات القلعة الدفاعية، المتكونة من سور دفاعي مزدوج مُثل الجدار الداخلي منه أكثر ارتفاعاً من الخارجي، وقد كان هذا السور مدعوماً بأبراج دفاعية زُينت قمتها بمسننات مثلثة الشكل، كما كان لكل برج فتحات بشكل مضلع نفذ اثنان منها على الجزء الأكثر عُرضاً والذي كان مفصولاً عن السور، أما الجزء المتصل منه بالسور فقد ضم فتحات مضلعة أيضاً لكنها مرتبة بشكلٍ عمودي. لقد صُور المدافعون عن المدينة وهم يوجهون رماحهم باتجاه الجيش الآشوري، وقد ارتدوا ملابس تشبه ما كان يرتديه الرجل الممثل في اللوح الأول، كما حمل كلٍ منهم رمحاً باليد اليمنى وأمسكوا باليد اليُسرى درعٌ صغير ذات شكل مستطيل زُيّنت بزخرفة تشبه في ترتيبها الطابوق المرصوف(٤).

أما الجيش الآشوري، فقد صُور وهو يهاجم القلعة من أكثر من جهة، إذ استخدم لذلك ألآت الحصار المخصصة لدك الأسوار والمتمثلة بالدبابة(٥) التي مُثلت إحداها وهي تصعد التل بصعوبة، أما الأخرى فقد تقدمت باتجاه قلعة پازاشي وهي تصعد على منحدر اصطناعي غلّف

---

(١) للمزيد يراجع: خلف، المصدر السابق، ص٩٧.

(٢) كان الجنود المرتزقة من صنف حملة التروس يرتدون هذين النوعين من الخوذ ومنذ عصر الملك توكلتي–آپل–ايشرا الثالث. للمزيد يراجع: خلف، المصدر السابق، ص٢٧٠، اللوح ٣٣ (ب، ج).

(٣) زُينت هذه الدرع بزخرفة تشبه ترتيب الطابوق في البناء، وقد أستمر استخدامها في عصر الملك سين–آخي–اريبا. للمزيد يراجع: Madhloom, Op.Cit., 1970, P.55, PL. XXVII, 10.

(4) Ibid, P.57, PL.XXVIII, 12.

(٥) كانت الدبابة مؤلفة من هيكل خشبي يُغطى أحيانا بصفائح معدنية أو بالجلد، يوضع في مقدمتها مدك واحدٌ أو أكثر مزود بنصل كبير يشبه رأس الرمح، وللدبابة برج واحد يُستخدم للمراقبة أو لتوجيه سيرها. ويبدو إن هذا الشكل من أشكال ألآت الحصار قد تطور عن ألآت حصار أخرى أقدم من حيث الظهور. للمزيد يراجع:
Yadin, Op.Cit., P.315.
وكذلك يراجع: مظلوم، طارق عبد الوهاب، "الأسلحة الآشورية الثقيلة"، في: موسوعة الجيش والسلاح، الجزء٢، بغداد، ١٩٨٨، ص٨٢.

سطحه الخارجي بمادة خشنة ربما كانت من الخشب أو الحجارة[١]. كما أنتشر الجنود من صنف صنف المشاة أمام السور الخارجي للقلعة، إذ ظهر على الجانب الأيمن من المشهد جنديان آشوريان يقومان بإشعال النار في إحدى بوابات المدينة، بينما يقبع آخرين على طول هذا الجدار وهم يحملون باليد اليمنى سيوفاً قصيرة، تستخدم للاشتباكات القريبة، وباليد اليسرى دروعاً صغيرة ذات شكل دائري، وقد ارتدوا ملابس قصيرة تصل إلى منطقة الركبة، واعتمروا خوذ ذات قمة مدببة لها واقيتان على منطقة الأذن. والى الأسفل من التل مُثل جنود من الجيش الآشوري من صنف حملة التروس والنبالة، كان بعضهم من الجنود الآشوريين والبعض الآخر من الجنود المرتزقة[٢]، وقد قام النبالة بتصويب سهامهم نحو الأعداء المحتمين خلف الأسوار وذلك لتوفير الإسناد والحماية لقطعات الجيش القريبة من أسوار القلعة، كما صّور الفنان الآشوري خسائر العدو من الجنود، إذ مُثلوا وهم يتساقطون صرعى على جانبي القلعة. وعلى يمين المشهد صُور جبل أنتشرت على حافاته عدد من الأشجار، كما امتدت، إلى الأسفل، وعلى طول اللوحين خطوط متوجهة تمثل مجرى نهر ملئ بالأسماك[٣](شكل٥٣–ب).

أما على الحافة العُليا لأسوار القلعة فقد نُقشت كتابة تعريفية تذكر أسم القلعة، جاء فيها:

القراءة بالحرف العربي	القراءة بالحرف اللاتيني
أُرو پَ ! – زَ – شـ[ِ] أُرو خلَـ – صُ	^{URU}pa!-za-š[i] ^{URU}ǰal-+u
شَ٢ كور مَنـ – نـَ – اَ – اَ شَ٢	šá ^{KUR}man-na-a-a šá

(1) Reade, Op.Cit., 2006, P.68.

وكذلك يراجع: خلف، المصدر السابق، ص١٨٣.

(٢) يمكن التمييز بين الجنود باختلاف طراز الملابس، إذ ارتدى الجنود الآشوريون ملابس تشبه ما ارتداه الجنود القابعون أمام سور القلعة، أما الجنود المرتزقة، فقد ارتدوا تنورة قصيرة فقط وترك الجزء العلوي من الجسم عارياً، كما أنهم مُثلوا حاسري الرأس.

(٣) للمزيد عن المشهد بشكل عام يراجع: Reade, Op.Cit., 1976, P.98f. ؛ كذلك يراجع: يوحنا، المصدر السابق، ص٦٩ وما بعدها.

ايگي نـ[ـِ – رِ] – بـ؛ شَ٢	IGI n[i-ri]-be šá
كور! زِ – كِر – تَ – اَ – اَ	KURzi-kir-ta-a-a[(1)]
الترجمة: مدينة پازاشي[(٢)]، المدينة المحصنة لبلاد المانيين، (الواقعة) أمام المدخل (الممر) العائد لبلاد زكيرتو.	

وبعد أن تم وصف المشهد الفني وما ضمهُ من عناصر، سواء أكانت بشرية أم طبيعية أم عمارية أم كتابية، تجدر الإشارة هنا إلى الأساليب التي اتبعها الفنان في استخدام الأسلوب السردي عند وصفه للحدث، إذ عالج الفنان الآشوري مفهوم تتابع الأحداث عن طريق تمثيل الأشخاص في المشهد الفني بأحجام متباينة، وليس المقصود في ذلك إبراز المنظور في الفن، إذ لم يكن الفن الآشوري لغرض الفن، كما هو سائد في الوقت الحاضر، وإنما جاء ليؤدي وظيفة إبلاغية أو عمارية تخدم متطلبات القصر والملك. لذلك أراد الفنان من خلال تمثيله للأشخاص الأكبر حجماً بأنهم كانوا في المؤخرة ليقوموا بإسناد الجيش والقطاعات المتقدمة منه بالقرب من القلعة، ويبدو ذلك واضحاً في اللوح الجداري الأول، والسبب نفسه الذي دعا الفنان في أغلب الأحيان إلى تمثيل الأشخاص من العدو بحجم صغير، إذ أراد الفنان التقليل من شأنهم وليس فقط التعبير عن العمق في المشهد الفني[(٣)] ويظهر ذلك واضحاً على يسار اللوح الجداري الثاني. ليس هذا فحسب بل استخدم عدداً من العناصر العمارية ليُعبر عن سير الأحداث وتسلسلها من خلال وجود أو فقدان بعضها في المشهد الفني، إذ ظهرت التحصينات الدفاعية بشكل كامل في

---

(١) للمزيد عن هذه الكتابات التعريفية يراجع:

EL-Amin, Op.Cit, 1953, P.219f; Wäfler, Op.Cit, P.276; Albenda, Op.Cit, P.112.

(٢) أعطى الدكتور محمود الأمين قراءة ثانية لاسم المدينة وهو (پانزش)وذلك باستبدال قراءة حرف z/z بالحرف nz وإهمال حرف (i) في نهاية الاسم. للمزيد عن التسمية يراجع:

Botta, Op.Cit., Tome.4, P.1, 180, lines 1-2 ; El-Amin, Op.Cit., 1953, P.222.

(٣) استخدم الفنان الآشوري المنظور الدائري والذي يقوم فيه بتمثيل العناصر القريبة بحجم كبير، أما العناصر البعيدة فُتمثل بحجم صغير وجنباً إلى جنب مع العناصر القريبة ويظهر هذا الأسلوب واضحاً في تمثيل المشاهد الحربية. للمزيد يراجع:

Reade, Op.Cit, 1980, P.72.

قلعة پازاشي، مثل وجود الأبراج التي تدعم السور المزدوج والتي تعلوها المسننات المثلثة الشكل، إشارة إلى استمرار الحصار ومقاومة الأعداء داخل أسوار القلعة ومحاولة الجنود الآشوريين اقتحام المدينة وإشعال النيران فيها(١).

كما أراد الفنان التعبير عن طبوغرافية المدينة، لذلك قام بتمثيل بعض العناصر الطبيعية المعبرة عن تلك البلاد كتمثيل جبل تعلوه أشجارٌ على يمين المشهد في اللوح الجداري الثاني للتعبير عن إن القلعة في منطقة مرتفعة، فضلاً عن ذلك فإنه قام بتمثيل القلعة بأكملها على تل أو رابية. أما الخط الأفقي الأول من المشهد الفني، والذي أمتد على طول اللوحين الجداريين، فقد مُثل بشكل نهر مليء بالأسماك، إذ أراد الفنان بذلك التعبير عن وقوع القلعة على مجرى النهر.

ب. سقوط مدينة موصاصير وجمع الغنائم

النص المتعلق بسقوط مدينة موصاصير واخذ الغنائم

الأسطر (**٣٠٩-٤١٤**) تضم هذه الأسطر توجه الملك شرُّ-كين الثاني (سرجون) إلى مدينة موصاصير والسيطرة عليها، واخذ الغنائم من معبد الإله خالديا، الإله القومي للاورارتين، ومن قصر اورزانا حاكم المدينة، وفيما يأتي عرض لعدد من هذه الأسطر التي تتعلق بشكل عام بالمشهد الفني الخاص بالموضوع نفسه. جاء فيها:

(1) Gunter, Op.Cit, P.110.

القراءة بالحرف اللاتيني		القراءة بالحرف العربي	
309	i-na ta-aiia-ar-ti-ia	اِ – نَ تَ – اَيَ – اَر – تِ – يَ	٣٠٩
	^{m}ur-za-na ^{uru}mu-+a-+ir- aiiu	^{م} أر – زَ – نَ ^{أرو} مُ – صَ – صِر – اَيُ	
	e-piš an-ni ù	h – پِش اَنـ – نِ أُ٣	
	gil-la-ti e-ti-iq ma-mit	گِلـ – لَ – تِ h – تِ – اِق مَ – مِت	
	DINGIR.MEŠ la ka-ni-šu	دينگير . مـ!بش لَ كَ – نِ – شُ	
	be-lu-ti(1)	بـ; – لُ – تِ	
320	It-ti 1-et ^{giš}GIGIR	اِتـ – تِ ا – hت ^{گيش} گيگير	٣٢٠
	GIR^{II}-ia e-de-ni-ti ù	گير^{II} – يَ h – د; – نِ – تِ أُ٣	
	LIM pet-ј al-lí-ia	ليم پ;تـ – خَلـ – لِ٢ – يَ	
	šit-mur-ti +a-ab ^{giš}BAN	شِتـ – مُر – تِ صَ – اَب ^{گيش} بان	
	ka-ba-bi as-ma-ri-e	كَ – بَ – بِ اَسـ – مَ – رِ – h	
321	^{lú}qu-ra-di-ia ek-du-ti	$^{لُ٢}$ قُ – رَ – دِ – يَ hكـ – دُ – تِ	٣٢٠
	mu-du-ut ta-ј a-zi	مُ – دُ – أُت تَ – خَ – زِ	
	Ú-zak-ki-ma ј ar-ra-an	أُ٢ – زَكـ – كِ – مَ خَرَ – رَ – اَن	
	^{uru}mu-+a-+ir ur-uј	^{أرو} مُ – صَ – صِر أُر – أُخ	
	mar-+a-ti a+-bat-ma	مَر – صَ – تِ اَصـ – بَتـ – مَ	
322	^{kur}ar-si-ú KUR-ú	$^{كُر}$ اَر – سِ – أُ٢ كور – أُ٢	٣٢٢

(1) MDOG, 115, 1983, P.98.

القراءة بالحرف اللاتيني		القراءة بالحرف العربي	
	dan-nu ša mu-lu-šu	دَنـ – نُ شَ مـُ – لـُ – شُ	
	ki-i mi-le-e sim-mil-ti	كِ – اِ مـِ – لـ; – h سِمـ– مِلـ– تِ	
	mu-la-a la i-šu-ú	مـُ – لـَ – اَ لَ يِـ – شـُ – أُ٢	
	um-ma-ni ú-še-li	أُمـ – مـَ – نِ أُ٢ – سـ; – لِ	
325	bur-šá-a-ni šá-qu-ti	بُر – شـَ٢ – اَ – نِ شـَ٢ – قـُ – تِ	٣٢٥
	sim-mil-at KUR.MEŠ-e	سِمـ – مِلـ – اَت كور . مـ!بش – h	
	pa-áš-qa-te ša ni-ba	پَ – اَشـ٢ – قـَ – تـ; شـَ نـِ – بَ	
	id-ku-ma i-na bi-ri-šú-	يِدِ٢– كـُ – مَ اِ – نَ بِر – رِ –شـُ–	
	nu a-na me-te-eq	نُ اَ – نَ مـ; – تـ; – hق	
	zu-uk GÌR^{II} la TUK-ú	زُ – أُك گير٣ ^{II} لَ توك – أُ٢	
	da-rag-gu(1)	دَ – رَگ – گ	
326	na-at-ba-kàl A.MEŠ	نـَ – تـَ – بـَ – كل٣ ا. مـ!بش	٣٢٦
	dan-nu-ti i-na lìb-bi-	دَنـ – نـُ – تِ اِ – نَ لِبـ٣ – بـِ –	
	šu-nu šu-ut-tu-qa-a-am	شـُ – نُ شـُ – أُتـ – تـُ – قـَ– اَ– اَم	
	ši-si-it ti-ib-ki	شـِ – سـِ – اِت تـِ – اِبـ – كِ	
	šú-nu a-na 1 DANNA.ÀM	شـُ – نُ اَ – نَ ادانا . ام٣	
	i-šag-gu-mu ki-ma ^{d}Ad-di	يِـ– شك – گـ – مُ كِـ – مَ ^{د} اَد – دِ	

(1) MDOG.115, 1983, P.99.

القراءة بالحرف اللاتيني		القراءة بالحرف العربي	
327	kul-lat GIŠ.MEŠ ji-šij-ti	كلـ – لَت گيش . مـ!بش خـِ – شِخـ – تِ	٣٢٧
	GURUN ú GEŠTIN.MEŠ	گورون أُ٣ گـ!بشتين . مـ!بش	
	a-pi-iš ji-it-lu-pu-ma	اَ – پِ – اِش خـِ – اِتـ – لُ – پُ – مَ	
	a-na sa-naq	اَ – نَ سَ – نق	
	né-re-bi-šu-nu ma-lu-ú	نـ;٢– رِيـ– بِـ – شُ – نُ مَـ– لُ – أُ٢	
	pul-ja-a-te	پُلـ – خَ – اَ – ت;	
328	ša LUGAL aiiu-um-ma	شَ لوگال اَيُ – أمـ – مَ	٣٢٨
	a-šar-šu-nu la e-ti-qu-ma	اَ – شرَ – شُـنُ لَ h – تِ – قُ – مَ	
	Ù NUN-ú a-lik	أُ٣ نون – أُ٣ اَ – لك	
	pa-ni-ia la e-mu-ru	پَ – نِ – يَ لَ h – مُـ – رُ	
	du-rug-šu-un	دُ – رُگ – شُ – أُن	
329	gišgup-ni-šu-nu GAL. MEŠ	گِش گُپ – نِ – شُ – نُ گال . مـ!بش	٣٢٩
	Ú-kap-pi-ìr-ma	أُ٢ – كپ – پِ – اِر٣ – مَ	
	pa-aš-qa-a-te sim-mil-	پَ – اَشـ – قَ – اَت; سِمـ – مِلـ –	
	a-te-šú-nu i-na	اَ – تـ; – شُ٢ – نُ اِ – نَ	
	ak-kul-li ZABAR lu	اَكـ – كلـ – لِ زابار لُ	
	aj-si(1)	اَخـ – سِ	

(1) MDOG, 115, 1983, P.100.

القراءة بالحرف اللاتيني		القراءة بالحرف العربي	
330	ger-ra qa-at-na	گ;ر – رَ قَ – اَتَ – نَ	٣٣٠
	me-te-qa su-ú-qa	مـ; – تـ; – قَ سُ – أُ$_{٢}$ – قَ	
	ša zu-uk GÌR^{II} +e-la-niš	شَ زُ – أُك گير$_{٣}$^{II} صـ; – لَ – نِش	
	e-ti-qu-ma a-na	h – تِ – قُ – مَ اَ – نَ	
	me-te-eq um-ma-ni-ia	مـ; – تـ; – يـق أُمـ – مَ –نِـ – يَ	
	i-na bi-ri-šu-nu ú-ṭib	اِ – نَ بِر – رِ – شُ – نُ أُ$_{٢}$ – طب	
331	^{giš}GIGIR GÌR^{II}-ia i-na	$^{گِش}$ گيگير گير$_{٣}$^{II} – يَ اِ – نَ	٣٣١
	Ti-ka-a-ti e-mid-ma	تِ – كَ – اَ – تِ h – مِد – مَ	
	Ù a-na-ku i-na tar- kub-ti	أُ$_{٣}$اَ – نَ – كُ اِ – نَ تر – كُبـ – تِ	
	ANŠE.KUR.RA.MEŠ	انشـn . كور . را . مـ!بش	
	meȷ-ret um-ma-ni-ia	مـ;خـ – ر0ت أُمـ – مَ – نِ – يَ	
	A+-bat-ma	اَصـ – بَتَ – مَ	
343	[UG]U URU šu-a-ti ri-gim	[اوگـ]و اورو شُ – اَ – تِ رِ – گِم	٣٤٣
	um-ma-ni-ia gal-tu	أُمـ – مَ – نِ – يَ گَلـ – تُ	
	ki-ma ^{d}IM u-šá-aš-gi	كِ – مَ ^{د}اِم أُ – شَ$_{٢}$ – اَشـ – گِ –	
	im-ma a-ši-bu-ut-[.......	اِ – مَ مَ اَ – شِ – بُ – أُت [....	
	....]-ȷa-[.......]-mi	.....] – خَ – [......] – مِ	

	القراءة بالحرف اللاتيني	القراءة بالحرف العربي	
346	aš-šu ša ᵐur-za-na	اَشـ – شُ شَ ᵐ اُر – زَ – نَ	٣٤٦
	LUGAL ma-lik-šu-nu	لوگال مَ – لِكـ – شُ – نُ	
	a-na zi-kir ᵈa-šur	اَ – نَ زِ – كِر ᵈ اَ – شُر	
	la iš-ḫu-tu-ma ni-ir	لَ يِشـ – خُ – تُ – مَ نِـ – اِر	
	be-lu-ti-ia is-lu-ma	بـ; – لُ – تِ – يَ يِسـ – لُ – مَ	
	i-mi-šu ar-du-ti	يِ – مِ – شُ اَر – دُ – تِ	
347	ša UN.MEŠ URU šu-a-ti	شَ اون . مـ!بش اورو شُ – اَ – تِ	٣٤٧
	šá-lal-šu-nu ak-pid-ma	شـ٢ – لَل – شُ – نُ اَكـ – پِد – مَ	
	ša ᵈḫal-di-a tu-kul-ti	شَ ᵈ خَلـ – دِ – اَ تُ – كُلـ – تِ	
	ᵏᵘʳur-ar-ṭi	ᵏᵘʳ اُر – اَر – طِ	
	aq-ta-bi šu-ṣa-a-šu	اَقـ – تَ – بِ شُ – صَ – اَ شُ	
348	Meḫ-ret kÁ.GAL-šu	مـ;خـ – ر0ت كا٢ . گال – شُ	٣٤٨
	šal-ṭiš ú-še-ši-ib-ma	شَلـ – طِش اُ٢ – شـ; – شِـ – اِبـ – مَ	
	DAM-su DUMU.MEŠ-šú	دام – سُ دومو . مـ!بش – شُ٢	
	DUMU MI.MEŠ-šú	دومو ني . مـ!بش – شُ٢	
	UN.MEŠ-šú NUMUN	اون . مـ!بش – شُ٢ نومون	
	AD-šú áš-lu-la(1)	اد – شُ٢ اَشـ٢ – لُ – لَ	

(1) MDOG.115, 1983, P.104.

	القراءة بالحرف اللاتيني	القراءة بالحرف العربي	
349	It-ti 6 lim 1 ME 10 UN.MEŠ	اِت– تِ ٦ لِمـ ١ مـn١٠ اون . مـ!بش	٣٤٩
	12 ANŠE ku-dini 3 ME	١٢ انشـn كُ – دِنِ ٣ مـn	
	80 ANŠE.MEŠ 5ME 25	٨٠ انشـn . مـ!بش ٥ مـn ٢٥	
	GUD.MEŠ 1 lim 2Me	گود . مـ!بش ١ لِم ٢ مـn	
	35 UDU.NÍTA.MEŠ	٣٥ اودو . نيتا٢ . مـ!بش	
	am-nu-ma a-na BÀD	اَمـ – نُ – مَ اَ – نَ باد٣	
	KARAŠ-ia ú-še-rib	كاراش – يَ اُ٢ – شـ; – رِب	
350	[a-na ^{uru}m]u-+a-+ir	[اَ – نَ اُرُ مـ]ُ – صدَ – صِر	٣٥٠
	šu-bat ^{d}ȷ al-di-a šal-tiš	شُ – بَت دخلَ – دِ – اَ شلَ – طِش	
	e-ru-ub-ma i-na	h – رُ – اُبـ – مَ – اِ – نَ	
	É.GAL mu-šab ^{m}ur-za-na	اN٢ . گال مُ – شَب م اُر – زَ – نَ	
	e-tel-liš u-ši-ib	h – ت;لـ – لِش اُ – شِـ – اِب	
351	[....] nak-mu-ti ša	[....] نكـ – مُ – تِ شَ	٣٥١
	i-šit-tu kit-mur-tu	يِ – شِت – تُ كِـتـ – مُر – تُ	
	du-uš-šu-ú ki-in-ge	دُ – اُشـ – شُ – اُ٢ كِـ – اِنـ – گ;	
	ni-+ir-te-šu-nu	نِ – صِر – ت; – شُ – نُ	
	Ú-pat-ti-ma(1)	اُ٢ – پَت – تِ – مَ	

(1) MDOG, 115, 1983, P. 106.

	القراءة بالحرف اللاتيني	القراءة بالحرف العربي	
367	a-di bu-ši-e E.GAL.	اَ – دِ بُ – شِ – h اN . گال.	٣٦٧
	LIM-šú áš-lu-lam-ma	ليم – شُ٢ اَشـ٢ – لُ – لمـ – مَ	
	ak-mu-ra NÍG.GA-šú	اَكـ – مُـ – رَ نيگ٢ . گا – شُ٢	
	^{lú}šu-ut-SAG.MEŠ-ia	$^{لُ٢}$ شُ – اُتـ – ساگ . مـ!بش – يَ	
	^{lú}re-di-ia < a > -na É	$^{لُ٢}$ ر0 – دِ – يَ < اَ > – نَ اN٢	
	^{d}jal-di-a áš-pur-ma	^{د} خلـ – دِ – اَ اَشـ٢ – پُر – مَ	
368	^{d}j al-di-a DINGIR-šu	^{د} خلـ – دِ – اَ دينگير – شُ	٣٦٨
	Ù ^{d}ba-ag-bar-tu	اُ٢ ^{د} بَ – اَگ – بَر – تُ	
	^{d}XV-šu a-di NÍG.GA	^{د} XV – شُ اَ – دِ نيگ٢ . گا	
	É.KUR-šú ma-'a-at-ti	اN٢ . كور – شُ٢ مَ – ء اَ – اَتـ – تِ	
	Mal ba-šu-ú	مل بَ – شُ – اُ	
369	[X+] 3 GUN 3 MA.NA	[X+] ٣ گون ٣ ما . نا	٣٦٩
	GUŠKIN 1 ME 62 GUN	گوشكين ١ مـn ٦٢ گون	
	20 MA.NA 6 SU LAL	٢٠ ما . نا ٦ سو لال	
	KÙ.BABBAR 3 lim 6 ME	كو٣ . بابّار ٣ لِم ٦ مـn	
	GUN ZABAR ši-bir-tu(1)	گون زابار شِ – بر – تُ	
408	NÍG.ŠU.MEŠ É.GAL.LIM	نيگ٢ . شو . مـ!بش اN٢ . گال . ليم	٤٠٨

(1) MDOG, 115, 1983, P.106.

	القراءة بالحرف اللاتيني	القراءة بالحرف العربي	
	ᵐur-za-na ù ᵈjal-di-a	ᵐ أُر – زَ – نَ ᵈ خلَ – دِ – اَ	
	a-di NIG.GA-šú ma-a'-di	اَ – دِ نيگ . گا – شُ٢ مَ – اَء – دِ	
	ša TA qu-reb	شَ تا قُ – ر0ب	
	ᵘʳᵘmu-+a-+ir áš-lu-la	اُرُ مُ – صَ – صِر اَشـ٢ – لُ – لَ	
409	um-ma-na-te-te-ia rap-	اُمـ – مَ – نَ – تـ; – يَ رَپِـ –	٤٠٩
	šá-a-te i-na gi-ip-ši-	شـَ٢– اَ – تـ; اِ –نَ گِـ – اِپِـ – شِـ–	
	< si > -na e-mid-ma a-na	<سِ > – نَ h – مِد – مَ اَ – نَ	
	qé-reb KUR aš-šur^ki	قـ;٢ – ر0ب كور اَشـ – شُر كِ	
	Ú-šal-di-di-id[1]	اُ٢ – شلَ – دِ – دِ – اِد	

الترجمة: في عودتي، نكث اورزانا (حاكم) موصاصير، عامل الإثم والخطيئة بقسم الآلهة، فلم يثبتوه (في) الحكم.... سَلكتُ طريق موصاصير الصعب (الوعر) مع مركبة واحدة وقدمي المنفردتين و ١٠٠٠ (من) خيالتي الأقوياء (الأشداء) وجند القوس (رماة السهام)والدرع والرمح، (لقد) أخترت أبطالي الشُجعان عارفوا المعركة، وجعلتهم على جبل أرسو، الجبل القوي، الذي صعدوه كصعود السلم، صعود لا يوجد (مثيله).... (وصلتُ) السلسلة الجبلية الشاهقة وقمة الجبل العالية التي تحدت الوصف، (و) التي لا تثبت (تتزحلق) لمرور أقدام الجند، (إذ) شق أخدود الماء القويّ (الشلال) وسطها، (والذي) يهدر صوت انهماره بـ (سرعة) واحد بيرو (ساعة مضاعفة)، مثل (الإله) أدد، (فيه) كل أنواع الأشجار الاعتيادية المثمرة والعنب (التي) عَمِلتْ (أصبحت) كساتر للمكان (و) مدخله المملوء خوفاً (مرعب)، فلم يعبر أي ملك حيث (عبرتُ) ولا ذهب أمير قبلي ورأى تلك (الجبال). اقتلعتُ الأشجار الكبيرة وقطعتُ حافة الجبل الوعرة بفؤوس البرونز، عبرتُ طريق غير واضح المعالم (ضعيف)، وحسنّتُ (ذلك)، الطريق لقواتي (حيث) الممر الضيق الذي انحرفت (فيه) أقدام الجند. قدْتُ (ضبطتُ) قواتي (إذ) ربطت مركبة قدمي بالحبل وأنا مع خيول الركوب بحيث (أصبح) أبطالي مع خيولهم الذاهبين إلى جانبي متراصفون في رتلٍ واحد (لـ)يشقوا ممرهم الضيق.... فوق تلك المدينة (موصاصير) دوى ضجيج قواتي المخيف مثل أدد، .... وبسبب اورزانا ملك أمرائهم، الذي

---

[1] Ibid, P.110.

القراءة بالحرف العربي	القراءة بالحرف اللاتيني
لم يخفْ لذكر (أسم) الإله آشور ورفض (الانقياد لـِ) نير سلطتي ونسى عبوديتي (عبوديته لي) قررت أسر سكان تلك المدينة، وأمرتُ بإخراج خالديا حامي بلاد اورارتو. جلستُ منتصراً أمام بوابته (اورزانا) وأسرتُ زوجته، أبنائه، بناته، شعبه، بذرة بيت آبائه، عددت معـ(هم) ٦١١٠ شخص، ١٢ بغلاً، ٣٨٠ حماراً، ٥٢٥ قطيعاً، ١٢٣٥ خروفاً وأدخلت(هم) إلى حصن معسكري. دخلتُ منتصراً إلى موصاصير مسكن الإله خالديا واقمتُ بشكلٍ مهيب في القصر مسكن اورزانا (إذ) (استوليتُ على) مئونة المخازن المكدسة الثمينة وفتحت ختم كنزهم (ثروتهم) .... (و) سلبتُ وكدستُ حتى حاجيات قصره الثمينة وأرسلتُ حكامي وجنودي إلى معبد الإله خالديا. وخالديا آلهه وبكبورتو الهتهه، فضلاً عن مملكات معبده الكثيرة وكل ما موجود،.... كسرتُ ٣ ماناً (من) الذهب، (و) ١٦٢ طالن[1]، (و) ٢٠ ماناً[2]، ٦ شيقل[3] فضة ٣٦٠٠ طالنا.... سلبت ممتلكات قصر اورزانا و(معبد) خالديا فضلاً عن الممتلكات الكثيرة التي (أخذتها) من مدينة موصاصير نقلتها إلى بلاد آشور (عندما) مددتُ قواتي الواسعة ونشرتها.	

المشهد الفني الخاص بسقوط موصاصير وجمع الغنائم

إن مشهد جمع الغنائم غالباً ما يمثل آخر مرحلة من مراحل السيطرة على المدينة، إذ يعمد الجنود الآشوريون إلى نقل ما يمكن نقله من الغنائم التي استولوا عليها إلى بلاد آشور، وقد مَثَّل الفنان الآشوري هذه المرحلة، أي بعد الانتهاء من السيطرة على مدينة موصاصير ودخول الجيش إليها، على عدد من الألواح الجدارية[4] التي كانت تزين الغرفة (١٣)[1] من قصر الملك شرُّ–

---

[1] طالن عُرف باللغة السومرية بصيغة GÚ.UN يقابلها في اللغة الأكدية biltu ويعادل في الوقت الحاضر ٣٠ كغم. يراجع: سليمان، المصدر السابق، ٢٠٠٠، ص٢٧٩.

[2] ماناً: عرفت باللغة السومرية MA.NA يقابله باللغة الأكدية manū ويعادل في الوقت الحاضر ٥٠٠ غم. يراجع: المصدر نفسه، ٢٠٠٠، ص٢٧٩.

[3] شيقل: وحدة قياس الأوزان يعادلها في الوقت الحاضر ٨.٣غم وعرفت باللغة السومرية بصيغة GÍN يقابلها في اللغة الاكدية šiqlum. للمزيد يراجع: الدليمي، مؤيد محمد سليمان، الأوزان في العراق القديم في ضوء الكتابات المسمارية المنشورة وغير المنشور،رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠١،ص٣١٢.

[4] مُثل هذا المشهد على الألواح المرقمة (٣–٤)، والتي يبلغ ارتفاعها ٢٩.٨سم وعرضها ٤٧.٢سم وهي محفوظة الآن في متحف اللوفر: Albenda, Op.Cit., P.163.

كين الثاني(سرجون) في مدينة خرسباد، إذ يحمل اللوح الثالث[٢] مشهداً يضم خمسة جنود آشوريين، يحملون الغنائم وهم يتجهون إلى جهة اليسار، وتبدو إن حركتهم سريعة، وقد ارتدى كلٍ منهم رداءً قصيراً ذا أكمام قصيرة زُينَ بمربعات متداخلة ذات مركز واحد، ووضع عليه حزام تدلى منه كتّار برز من بين الساقين، كما اعتمروا بخوذة مدببة لها بروزان جانبيان لوقاية الأذن[٣].

يحمل الجندي الأول من جهة اليسار كيس على كتفه الأيمن أما بيده اليسرى فقد أمسك بدلو صغير ذي قاعدة مستديرة. أما الجنود الثلاثة الذين يسيرون خلفه، فقد كانوا يحملون درعاً صغيرة ذات شكل دائري، زُيّن وسطه المحدب برأس أسد فاغراً فاهه، بينما حمل الجندي الأخير مرجلاً[٤] على كتفه الأيمن. وعلى يمين المشهد، صُور اثنان من الطواشي (الخصيان)[٥]، يرتدي كلٍ منهما رداءً طويلاً ذا أكمام قصيرة، زُينت حافة الرداء السفلى بشراشيب كما أحاط بمنطقة الخصر حزام بسيط، وقد مُثلا حاسري الرأس، يقفان على جانبي ميزان ذي كفتين كانتا عبارة عن إناء مسطح، وضع في إحداهما مواد ربما كانت ثمينة. ثبت هذا الميزان على حامل ينتهي بقوائم أسد، وقد وضع هذا الحامل على منضدةٍ صغيرة عُملت قوائمها بشكل حوافر ثور، تقف على قوائم أخرى صغيرة معمولة بشكل أكواز الصنوبر المقلوبة[٦]. إلى الأسفل من هذا المشهد، صُور ثلاثة جنود آشوريين، يرتدون ملابس قصيرة ويعتمرون بخوذ مدببة، يحمل كل منهم فأساً، وهم يقومون بتحطيم تمثال ساقط أمامهم على الأرض[٧] (الشكل٥٤-أ).

---

[١] وهي ذات تخطيط مستطيل الشكل، استظهر منها الجدار الشمالي الشرقي وجزء من الجدار الشمالي الغربي والجنوبي الشرقي لها مدخل واحد يؤدي إلى غرفة أخرى. Ibid. P.21.

[٢] نفذ المشهد الفني، على هذا اللوح والألواح الأخرى في الغرفة نفسها، بحقلين أفقيين يعلو أحدهما الآخر ويفصل بينهما شريط مخصص للكتابة. Reade, Op.Cit., 1976, P.98.

[3] Albenda, Op.Cit., P.91.

[٤] للمزيد عن أنواع الغنائم في العصر الآشوري الحديث يراجع:

البدراني، إبراهيم محمود،"غنائم الحرب في العصر الآشوري الحديث"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠١١.

[٥] ساكز، المصدر السابق، ص٢٠٦.

[٦] محمد علي، المصدر السابق، ص٢٨٤.

[7] Albenda, Op.Cit., P.91.

أما اللوح الرابع[1]، فقد صُورت عليه مباني متنوعة، كانت المجموعة الأولى منها، على يسار المشهد، تمثل أربعة أبنية لمخازن ذات سقوف مستوية مشيدة على تل مرتفع، تزين حافة الأسوار العُليا، في المبنى الأول (من الأسفل) منها، بروزات مثلثة الشكل، أما في المباني الثلاث الأخرى، فقد زُينت حافاتها ببروزات مربعة الشكل. كما فتح في هذه المباني صف من النوافذ الصغيرة الحجم ذات شكل مربع، وضمت المخازن الثلاثة العُليا أبواباً مستطيلة الشكل[2]. صُور إلى الأعلى من هذه المباني وتحديداً فوق سطح البناء الرابع ثلاثة أشخاص من الطواشي (الخصيان)، كان الأول منهم جالساً على كرسي من دون متكأ، وقد وضع قدميه على موطئ قدم بسيط[3]. وهو يتجه إلى جهة اليمين ويرتدي رداءً طويلاً ذا أكمام قصيرة، غطى كتفه الأيسر شال منسدل إلى الأسفل وهو ذو طيات عمودية، وقد رفع هذا الشخص يده اليمنى لتحية الشخصين الآخرين الواقفين أمامه[4]، واللذان كانا يرتديان ملابس مماثلة لما كان يرتديه الشخص الشخص الجالس. ويبدو أنهما كاتبان قاما بإحصاء الغنائم التي تم الحصول عليها في المدينة[5]، المدينة[5]، إذ حمل الكاتب الأول في إحدى يديه رقيماً طينياً وباليد الأخرى قلماً طويلاً، أما الشخص الثاني الذي وقف إلى جانبه فقد كان يحمل لفة من الجلد تهدلت إلى الأسفل، بإحدى يديه وباليد الأخرى قلماً.

وفي وسط المشهد، صُور بناءٌ مميز مشيد على مصطبة مرتفعة، له مدخل واحد في وسطه، وضع على جانبيه رمح طويل أمتد إلى الأعلى، كما زُين هذا المدخل بتماثيل آدمية وقفت بوضعية جانبية، فضلاً عن تزين الواجهة بدروع رُتبت بشكلٍ جانبي بحيث برز رأس الأسد الذي كان يُزين وسطها المحدب[6]. سُقف البناء بشكل جملوني، وقد برز في وسطه رأس رمح

---

(1) يحمل هذا اللوح الرقم المتحفي (A019892) وهو محفوظ الآن في متحف اللوفر: Ibid, P.163.

(2) Ibid, P.91.

(3) محمد علي، المصدر السابق، ص٢٨٠.

(4) ربما يمثل الشخص الجالس أحد الموظفين الذين قام الملك شرُّ–كين بإرسالهم إلى المدينة، إذ يشير إلى ذلك الملك الملك في احد اسطر الحملة للمزيد يراجع: MDOG, 115, 1983, P.106: 367

(5) يُشير الملك شرُّ–كين الثاني إلى إنه قام بإحصاء الغنائم، ويقصد بذلك تعبيراً مجازياً إذ ربما أراد الإشارة إلى كتّابه كتّابه الذين قاموا بجرد الغنائم في مدينة موصاصير. للمزيد يراجع: MDOG, 115, 1983, P.106: 349

(6) ربما يمثل هذا البناء معبد الإله خالديا الإله القومي للاوراتيين؛ نظراً لما يحتويه المبنى من تزينات فضلاً عن الغنائم الممثلة التي حصل عليها الجنود الآشوريين.

كبير الحجم[١]، وقد تسلق الجنود الآشوريون سطح المبنى المنحدر بواسطة الحبال إذ يظهر على على جهة اليمين أحد الجنود الآشوريين وهو يمسك بطرف الحبل الذي يشده من الأعلى جندي يحمل الغنائم، المتضمنة دروعاً صغيرة دائرية الشكل عُمل وجهها المحدب على شكل رأس أسد[٢]. صُور أمام المصطبة محامل، وضع عليهما جرتان فخاريتان ذات حجم كبير، تنتهي قوائم هذين الحاملين على شكل حوافر ثور[٣].

أما المجموعة البنائية الثانية، فتظهر على يمين المشهد وتمثل مخازن أخرى أو أبنية عامة، إذ إنها تُشابه المجموعة الأولى من حيث تزين حافاتها العُليا، إذ كانت حافات الجدران العُليا للبناء الأول والثاني (من الأسفل) مزينة بأشكال مربعة، أما البناء الثالث فقد زُينت حافاته بأشكال مثلثة، وللمباني أبواب مستطيلة الشكل. والى الأعلى من المبنى الثالث، صُور ثلاثة رجال يتجهون إلى جهة اليسار وهم يرفعون أيديهم ربما طلباً للمساعدة أو تعبيراً عن الاستسلام، إذ يبدو من طراز ملابسهم المشابه لملابس الجنود المُمثلين في قلعة پازاشي، أنهم من الجنود المدافعين عن المدينة[٤]. (الشكل٥٤-ب)

وفي وسط المشهد والى الأعلى من الجنود الآشوريين نقشت كتابة بالخط المسماري تحمل أسم المدينة الممثلة في المشهد الفني، وقد جاء فيها:

القراءة بالحرف العربي	القراءة بالحرف اللاتيني
اورو مُ – صَ – صِر اَلـ ! – مـ; اَكشُد (كور – أُد)	URU mu-+a-+ir al!-me akšud (KUR-ud)[5]
الترجمة: مدينة موصاصير، حاصرتـ(ـها) (و) استوليت (عليها).	

(1) Albenda, Op.Cit., P.91.

(٢) محمد علي، المصدر السابق، ص٢٨٣.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٨٤.

(4) Albenda, Op.Cit., P.91.

(5) Albenda, Op.Cit., P.111; Wäfler, Op.Cit, P.274.

بعد أن تم عرض المشهد الفني بشكل عام، يظهر أن الفنان الآشوري قد ركز على نقطتين مهمتين، ربما كانت تمثل محور الحدث، الأولى هي سيطرة الآشوريين على معبد الإله خالديا في مدينة موصاصير، الذي كان مُمثل على اللوح الجداري الرابع من الغرفة (١٣) في قصر الملك شرُّ–كين الثاني (سرجون)، لأنه يُعدّ الإله القومي للاورارتين، فضلاً عن إن تنصيب الملك الاورارتي كان يتم عادة في هذا المعبد، لذلك أراد الفنان إبراز هذا الحدث المهم. أما النقطة الثانية فهي حصول الآشوريين على الغنائم الوفيرة والمتنوعة من مدينة موصاصير ونقلها إلى بلاد آشور، إذ عرض الفنان بعض هذه الغنائم التي كان الجنود الآشوريون يحملونها، كما صور الكُتّاب وهم يقومون بإحصاء تلك الغنائم.

إن العرض المفصل لعدد من أسطر الحملة، الخاصة بحصار قلعة پازاشي والسيطرة على مدينة موصاصير وأخذ الغنائم منها، وما يقابلها من تصوير فني يتعلق بالأحداث نفسها يشير بشكل واضح إلى أن الفنان الآشوري قد عالج النقاط الأساسية في هذه المشاهد على وجه الاجمال من دون تمثيل مفصل لمجمل الأحداث، وبخلاف ذلك فقد أسهب كاتب الحملة الثامنة في وصف الأحداث، إذ عالج الموضوع منذ بداية الحملة وخروج الملك شرُّ–كين الثاني (سرجون) من مدينة نمرود حتى تحقق النصر للجيش الآشوري بقيادة الملك وحصوله على الغنائم ومن ثم العودة إلى بلاد آشور، إذ يسرد الكاتب بدقة سير الأحداث حتى إنه قام بوصف دقيق للمناطق الجغرافية التي سار فيها الملك وجيشه وبما فيها من مناطق وعرة وجبال شاهقة، كما حاول خلق جوٍّ أدبي يجلب انتباه كل من يطلع على نص الحملة، أما الفنان فقد أقتصر تمثيله لتلك المناطق على بعض المعالم الجغرافية التي تعبر عن طبيعتها فقط مثل تصوير جبل انتشرت على حافاته الأشجار أو تمثيل قلعة پازاشي على تل مرتفع. فضلاً عن ذلك فقد أسهب الكاتب في عرض الغنائم التي حصل عليها الملك شرُّ–كين الثاني(سرجون) من قصر الحاكم اورزانا ومعبد الإله خالديا ومن مدينة موصاصير بشكل عام، بينما أقتصر تصوير الفنان، بهذا الصدد، على بعض المواد التي حملها الجنود الآشوريون مثل المرجل وعدد من الدروع الصغيرة ذات الشكل الدائري، كما إنه عبر عن حصول الآشوريين على المعادن الثمينة بتمثيله للميزان ذي الكفتين الذي أُستخدم لإحصاء أوزان المعادن كالذهب والفضة، التي تم ذكرها بشكل مفصل

عند حديث الكاتب عن الغنائم التي تم الحصول عليها من مدينة موصاصير[١] والتي خَصص لها ما يقارب من (١٢١) سطراً تحدد بالسطور (٣٠٩-٤٣٠). ومما تقدم يتضح أن الوسيلتين، أي الوسيلة الكتابية والوسيلة الفنية، جاءتا لتُخلد الحدث نفسه لكن كل واحدة منهما بطريقة مختلفة عن الأخرى، إذ نجد أن النص المسماري قد أسهب في وصف الحملة، أما المشهد الفني فقد كان مقتضباً في تعبيره عن مجريات الأحداث نفسها.

---

[1] Guralick, E.,"Compostion of Some Narrative Relief's from Khorsabad", Assur, Vol.1, 1976, P.3.

المبحث الثاني

دلالات المشهد الفني قياساً بالنص المسماري

حملة سين-آخي-اريبا(سنحاريب) الثالثة أنموذجاً

تُعد المشاهد الفنية المنفذة على المنحوتات الجدارية، في بعض الأحيان، وسيلة إبلاغ دقيقة لحدثٍ ما، أكثر مما كانت عليه النصوص الكتابية التي يُعول عليها دائماً في دراسة تفاصيل الأحداث التاريخية المتعلقة بحملات الملوك العسكرية وأعمالهم العمرانية. ومن هذا المنطلق جاء اختيار موضوع هذا المبحث، إذ زودتنا المشاهد الفنية المنفذة على المنحوتات الجدارية في القصر الجنوبي الغربي، العائد للملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) في مدينة نينوى بتفاصيل دقيقة عن الحملة الثالثة لهذا الملك، والتي خاضها ضد الجبهة الغربية من المملكة في عام ٧٠١ق.م، لقد عكس هذا الأنموذج الفني دقة التفاصيل التي نفذها الفنان الآشوري[١] من ناحية سرده للأحداث التي حصلت في أرض العدو، إذ صّور الفنان التحصينات الدفاعية لمدينة لاخيش[٢]، بشكلٍ مطابق للواقع، ويظهر ذلك واضحاً بمقارنة نتائج التنقيبات الأثرية في موقع المدينة مع ما تم تنفيذه على المنحوتات الجدارية.فقد تم التعرف على الطبقة الأثرية العائدة إلى الحقبة الزمنية التي حدث فيها حصار هذه المدينة وإخضاعها من الآشوريين، من خلال ما وجد فيها من آثار الحريق المدمر الذي وصل ارتفاعه إلى مترين في الموقع، للمرافق العمارية كافة بضمنها القصر الملكي المشيد في وسط المدينة والبوابة الرئيسة المقامة في الجانب الجنوبي الغربي من الأسوار الدفاعية المحيطة بالمدينة والتي أعطتها شكلها الخارجي، فضلاً عن العثور على عدد كبير من رؤوس السهام الحديدية التي كانت مستخدمة أثناء احتدام المعركة[٣].

---

[١] أن دقة وصف الفنان في هذا المشهد الفني تؤيد ما ذكره بعض الباحثين عن مرافقة الفنان الآشوري للحملة العسكرية، بغض النظر عن صحة تمثيله في المشاهد الفنية إلى جانب الكاتب، يراجع:
Reade, J., Op.Cit, 1981, P.162.

[٢] أعطت هذه التحصينات المدينة شكلها النهائي وأبرز ما تم الكشف عنه من بقايا بنائية في هذا الموقع، هو السور الذي حاصره الملك سين–آخي–اريبا أثناء حملته الثالثة في عام ٧٠١ق.م. للمزيد يراجع:
Ussishkin, D., "The Battle at Lachish Israel", Archaeology, Vol. 33, No.1, 1980, P.56.
كذلك يراجع: الفغالي، المصدر السابق، ص ١٠٩١.

(3) Ussishkin, Op.Cit., P.57-59.

ومن خلال مقارنة تحصينات المدينة الدفاعية الممثلة في المشهد الفني والمتضمنة سور المدينة المزدوج ذا الأبراج الضخمة والبوابة الكبيرة نجد أنها تماثل ما تم العثور عليه في الطبقة الثالثة من موقع المدينة[١].

ويقابل سرد أحداث حصار مدينة لاخيش في المشهد الفني إغفال واضح للحدث نفسه في النصوص الكتابية العائدة إلى عصر الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) وبأنواعها المختلفة، باستثناء الإشارة الوحيدة في الكتابة المنقوشة على المنحوتات الجدارية نفسها التي تحمل مشهد الحملة. على الرغم من أن الكاتب قد أشار في حوليات الملك إلى أنه قام بمحاصرة (٤٦) مدينة أثناء قيامه بالحملة الثالثة[٢]. فقد عزا بعض الباحثين سبب عدم ذكر هذه الحادثة في النصوص المسمارية إلى عدة أسباب منها، فشل الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) في اقتحام مدينة أورشليم (القدس)، ولهذا فإنه أراد تعويض ذلك الإخفاق بتمثيل هذا الانتصار بشكلٍ مفصل[٣].

أما السبب الآخر فيمكن أن يُنسب إلى وقت تنفيذ المنحوتات الجدارية، والذي جرى مباشرة بعد وقت الحملة الثالثة[٤] إذ كان العمل يجري في إكمال تزينات قصر الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) [٥].

وبغض النظر عن آراء بعض الباحثين التي عرضناها، يمكن القول إن سبب إغفال هذه الحادثة في النصوص الكتابية لم يكن إغفالاً مقصوداً، كون أن حزقيا ملك أورشليم (القدس) قد أستسلم وقام بدفع الإتاوة إلى المملكة الآشورية، كما كان سائداً من قبل. لذلك انتفت الحاجة إلى الدخول في تفاصيل الحدث مع العلم أن النصوص المسمارية قد دونت في وقت لاحق من انتهاء الحملة[٦] هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن الفنان الذي مَثل الحملة أراد أن يُفصّل في سرد الحدث الذي كان قد وقع للتو، فضلاً عن كون مدينة لاخيش من المدن القوية المعروفة بقوة

---

(1) Wäfler, Op.Cit., P.51.

(2) OIP. Vol.II, P.32.

(3) Yadin, Op.Cit., P.228.

(٤) ربما كان هذا السبب وراء تزيين قاعات وغرف القصر الجنوبي الغربي العائد للملك سين–آخي–اريبا بمشاهد تمثل حملاته الثلاث الأولى فضلاً عن أعمال نقل الثيران المجنحة. إذ جاءت المشاهد التي تحمل مواضيع أخرى مضافة في القاعات بعد اكتمال حطة التزيين تلك، إذ يشير الملك سين–آخي–اريبا إلى وجود ألواح جدارية غير منقوشة بمشاهد فنية، والتي من الممكن أن تكون الغرفة (XXXIII) بضمنها والعائدة لحفيده آشور–بان–آبلي. يراجع: Russell, Op.Cit., 1999, P.128.

(5) Russell, Op.Cit., 1991, P.165.

(٦) للمزيد عن نص الحملة يراجع: OIP. Vol. II, P.30f.

تحصيناتها الدفاعية، وهذا ما يبدو واضحاً في المشهد الفني، كما أنها أتخذت مركزاً للأعمال العسكرية حتى أصبحت نقطة انطلاق للسيطرة على أورشليم (القدس)، إذ إن محاصرة وإخضاع مدينة لاخيش يعني عزل أورشليم عن باقي مملكة يهوذا، وهذا ما تم فعلاً لهذا أسهب الفنان في وصف المشهد على سلسلة الألواح الجدارية على العكس من الكاتب الذي اكتفى بذكر عدد المدن التي حاصرها الملك أثناء الحملة.

- نبذة عن الحملة الثالثة

على الرغم من أن عصر الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب)[١] أمتاز بالهدوء النسبي مقارنةً مع عصر والده شرُّ–كين الثاني(سرجون)، إلا إنه قام في السنوات الأولى من حكمه ببعض الحملات العسكرية على المناطق التي حاولت التمرد على السلطة الآشورية، إذ انشغل هذا الملك بالحملات التأديبية على المنطقة الجنوبية، ومن ثم المنطقتين الشمالية والشرقية[٢].(خارطة٢) وفي أثناء ذلك أستغل بعض حكام المدن السورية والفلسطينية انشغال الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) في الجبهات الأخرى، فأعلنوا استقلالهم عن المملكة الآشورية وعدم دفعهم الإتاوة المفروضة عليهم[٣]، يساعدهم في ذلك الفرعون المصري شيكبتو (٧٠٢–٦٩٠ق.م)[٤]، الذي ساند المدن المتمردة لضمان مصلحة مصر في السيطرة على الطرق التجارية المارة عبر البحر المتوسط والتي كان الآشوريون قد فرضوا سيطرتهم عليها. فقد قاد حزقيا (٧٢١–٦٩٣ق.م) ملك أورشليم(القدس)، التمرد ضد المملكة الآشورية بعد أن

---

(١) لقد ترك الملك سين–آخي–اريبا أحداث حملاته العسكرية وأعماله العمرانية مدونة على اسطوانات ومواشير فضلاً عن مواد أخرى كالثيران المجنحة التي كانت تزيّن بوابات قصره. أما ما يخص الحملة الثالثة فقد كانت مدونة على اسطوانة عثر عليها محطمة مع مجموعة من الكسر. للمزيد يراجع:
Reade, J.,"Sources For Sennacherib: The Prism" JCS, Vol.27, No.1, 1975.
وكذلك يراجع: حبيب، طالب عبد المنعم،"سنحاريب سيرته ومنجزاته ٧٠٤–٦٨١ق.م"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٨٦، ص٧٩.

(2) Brinkman, J.A., "Sennacherib Babylonian Problem" JCS, Vol. 25, 1973, P.93f.

(٣) حبيب، المصدر السابق، ص١١١.

(٤) وهو أحد فراعنة السلالة الخامسة والعشرين النوبية، وقد خلف الفرعون المصري شبكو (٧١٧–٧٠٢ ق.م) وقد كان له موقف مماثل مع الآشوريين منذ عصر الملك شرُّ–كين الثاني(سرجون) وذلك لإعادة سيطرة مصر على فلسطين والإفادة من الطرق التجارية. للمزيد يراجع: مهران ، المصدر السابق، ص٦٢٤؛ وعن العلاقات المصرية الآشورية يراجع: فرحان، المصدر السابق، ص٩٦.

أصبحت مملكة يهوذا أكثر تعرضاً للضغط الآشوري، ولاسيما بعد سقوط مملكة السامرة[١] بشكلٍ نهائي في عام ٧٢٢ق.م[٢]. إذ قامت مملكة يهوذا بالامتناع عن دفع الإتاوات فضلاً عن قيام ملكها حزقيا بتحالف مع صدقيا حاكم مدينة عسقلان في القسم الجنوبي الغربي من البلاد، كما أنضم إليه لولي (Luli) حاكم مدينة صيدا. وقد قاموا بالقبض على بادي (padi) حاكم مدينة عقرون حليف الآشوريين، وسجنه في مدينة أورشليم[٣]، وما أن وصل سين–آخي–اريبا (سنحاريب) إلى مشارف مدينة صيدا قام ملوك مملكة السامرة وهم من ارواد وطرابلس وآمون ومؤاب بتقديم فروض الطاعة والولاء ودفع إتاوة مضاعفة للملك، عندئذ وصلت أخبار تقدم الملك سين–آخي–اريبا(سنحاريب) وجيشه لذلك قام حزقيا بطلب العون من الفرعون المصري شيكبتو والذي أرسل جيشه لملاقاة الجيش الآشوري[٤]، الذي حقق النصر في المعركة وسيطر على مدينة التيكا (Elteckeh) [٥] والواقعة على حدود مدينة عقرون، ومن ثم قُضي على صدقيا ملك مدينة عسقلان الذي أُخذ أسيراً إلى مدينة نينوى، كما فُرضت السيطرة على مدن أخرى على

---

[١] للمزيد عن مدينة السامرة. يراجع: باقر، طه، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، الجزء الثاني، بغداد، ١٩٥٥، ص٢٩١–٢٩٥.

عبد الملك، منذر علي، "الأقوام والمدن الفلسطينية بين النصوص الملكية الآشورية والتوراة"، مجلة دراسات في التاريخ والآثار، العدد ٢٢، ٢٠١١، ص١٣٣

[٢] يرى بعض الباحثين أن سقوط مملكة السامرة كان على يد الملك شلمانُ–اشرّيد الخامس (٧٢٦–٧٢٢ ق.م) بعد أن قام بمحاصرتها لمدة ثلاث سنوات (٧٢٥–٧٢٢ق.م)، على الرغم من إن الملك شرُّ–كين الثاني أشار إلى أنه قد قام بتدمير مدينة السامرة بشكل نهائي في السنة الأولى من حكمه ٧٢١ق.م. يراجع:

Tadmor, H.,"The Campaign of Sargon II of Assur: A Chronological Study" JCS, Vol.12, No.1, 1958, P.33.

[٣] الجبوري، علي ياسين احمد، "التوراة مصدراً للتأريخ الآشوري "دراسة نقدية"، في: وقائع ندوة كتب الأنساب مصدراً لكتابة التاريخ، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، ٢٠٠٠، ص١٢٩.

[٤] يُشير بعض الباحثين إلى أن الملك سين–آخي–اريبا قد قام بمحاصرة مدينة لاخيش مرتين، أضطر إلى إلغاء الحصار الأول على إثر تقدم الجيش المصري بقيادة طهراقا (٦٩٠–٦٦٣ق.م)، وذلك استناداً على ما جاء في أسفار العهد القديم (الملوك الثاني ١٩:٩)، لكن طهراقا وفق جدول الملوك المصريين كان قاصراً في ذلك الوقت ولعل هذا السبب هو الذي جعلهم يعتقدون أن الملك سين–آخي–اريبا قد حاصر مدينة لاخيش مرتين. للمزيد يراجع: الجبوري، المصدر السابق، ٢٠٠٠، ص١٣١؛ حبيب، المصدر السابق، ص١١٦؛ الطائي، ابتهال عادل إبراهيم،"اليهود في المصادر المسمارية خلال الألف الأول قبل الميلاد"، اطروحه دكتوراه غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٢، ص١٥٩.

[5] OIP.Vol. II, P.32.

الساحل الفلسطيني منها عكا وأشدود ويافا وهنا أصبح الوصول إلى مدينة أورشليم سهلاً ولكن ليس قبل السيطرة على مدينة لاخيش التي كانت تعد ثاني مدينة بعد أورشليم من ناحية التحصينات الدفاعية، لذلك توجه الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) إلى مدينة لاخيش وسيطر عليها بعد أن حاصرها، ومن ثم اتخذها مركزاً لقواته العسكرية(١). وفي أثناء إنشغال الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) بالقضاء على التمردات، التي ذكرناها، أستغل حزقيا هذا الوقت في تحصين مدينة أورشليم وأخذ الاحتياطات اللازمة لمقاومة الحصار(٢)، وعلى الرغم من ذلك فقد أحكم الملك سين–آخي–اريبا(سنحاريب) السيطرة على مدينة أورشليم مما أضطر حزقيا إلى الاستسلام ودفع الإتاوة(٣)، بعد أن أصبح كما يصفه الملك سين–آخي–اريبا(سنحاريب) في كتاباته بالطائر المسجون في قفص(٤)، ومن ثم أُرسل هو وعائلته إلى مدينة نينوى(٥). وفيما يأتي يأتي أسباب أختيار الملك سين–آخي–اريبا(سنحاريب) لمدينة لاخيش، وتوجه حملته من الجنوب، بشكل موجز:

١. تعدّ مدينة لاخيش ثاني مدن مملكة يهوذا من ناحية القوة والتحصين الدفاعي بعد مدينة أورشليم، وبسيطرة سين–آخي–اريبا(سنحاريب) عليها فإنه سوف يُضعف وبشكل كامل قوة الملك حزقيا ويقطع عليه الأمل في متابعة التمرد والعصيان على المملكة الآشورية.

---

(١) الجبوري، المصدر السابق، ٢٠٠٠، ص١٢٩.

(٢) للمزيد عن الإجراءات التي اتخذها حزقيا لمقاومة الجيش الآشوري، من حيث تحصين المدن وردم عيون الماء خارج المدينة. يراجع: حبيب، المصدر السابق، ص١١٧؛ وكذلك يراجع: سفر أخبار الأيام الثاني (٣٢: ٣–٧).

(٣) هناك العديد من الآراء عن محاصرة الملك سين–آخي–اريبا لمدينة أورشليم، إذ يشير كتاب العهد القديم إلى فشل الملك سين–آخي–اريبا بمحاصرة المدينة واقتحامها بسبب مساعدة الإله يهوا إله حزقيا في تحقيق خسائر كبيرة ضمن صفوف الجيش الآشوري كما جاء في سفر الملوك الثاني ١٩: ٣٥–٣٧ "وفي الليل جاء ملاك الرب وقتل من جيش آشور مئة وخمسة وثمانين ألفاً. فلما طلعَ الصباح كانوا جثثا هامدة. فانصرف سنحاريب ملك آشور راجعاً إلى عاصمته نينوى". أما المؤرخ اليوناني هيرودتس فيذكر سبب آخر أدى إلى انسحاب الملك سين–آخي–اريبا، وهو أن الفئران قرضت جلود أسلحة الجيش الآشوري أثناء تواجده قرب مصر، وهذا الرأي لا يمكن الأخذ به كون الملك سين–آخي–اريبا لم يوجه حملته نحو مصر. للمزيد يراجع: الجبوري، المصدر السابق، ٢٠٠٠، ص١٣١.

(4) OIP. Vol. II, P.33.

(٥) الجبوري، المصدر السابق، ٢٠٠٠، ص١٢٩.

٢. إن اتجاه الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) جنوباً في حملته الثالثة وليس دخوله من جهة الشمال، ولاسيما أن مملكة السامرة كانت قد سقطت نهائياً منذ عهد أسلافه، كان بدافع إضعاف مدينة أورشليم، وذلك بعزلها عن باقي مدن مملكة يهوذا مثل عسقلان واشدود وغزة وعقرون ولذا أختار الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) أن يتجه جنوباً ويُسقط المدن المحصنة الواحدة تلو الأخرى[١].

أولاً: مشهد حصار مدينة لاخيش

نفذ مشهد حصار مدينة لاخيش، في الغرفة (XXXVI) من القصر الجنوبي الغربي العائد للملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب)، وعلى سلسلة متواصلة من الألواح الجدارية[٢] التي غطت الجدار المقابل للمدخل الواقع في الضلع الغربي من القاعة.

لقد تعرضت هذه المنحوتات الجدارية إلى التلف بسبب الحريق الذي أصاب القصر عند سقوط مدينة نينوى عام ٦١٢ ق.م[٣]، إذ دُمرت الألواح الأربعة الأولى منها، فضلاً عن النهايات العليا لبعض الألواح الأخرى، وبشكلٍ عام فإن ترتيب المشهد على هذه المنحوتات الجدارية يبدأ من جهة اليسار ويتجه نحو اليمين. وقد ضم هذا المشهد الفني حدثين متتاليين زمنياً يُمثل كل حدثٍ منها مرحلة منفصلة، إذ مثلت المرحلة الأولى، تقدم الجيش الآشوري، بما كان يضمه من أنواع متعددة ضمن صنف المشاة، في منطقة جبلية مليئة بالأشجار. وقد تمثل محور الحدث في هذه المرحلة بتصوير مدينة لاخيش بتحصيناتها الدفاعية كافة وتقدم الجيش الآشوري نحوها وما يُلاقيه من مقاومة من جنود العدو.

أما المرحلة الثانية فتتمثل بانتهاء المعركة وسقوط المدينة (لاخيش) بيد الآشوريين وحصولهم على الغنائم والأسرى الذين عرضوا أمام الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب).

---

(١) للمزيد يراجع: Wäfler, Op.Cit, P.48f ; Ussishkin, Op.Cit., P.56.

(٢) معظم هذه الألواح محفوظة الآن في المتحف البريطاني، وهي تحمل الأرقام المتحفية (BM. 124904-124915) . يراجع: Wäfler, Op.Cit, P.374.

(٣) للمزيد عن سقوط مدينة نينوى على يد الميديين يراجع: ساكز، المصدر السابق، ص١٧٣–١٧٥.

تبدأ المرحلة الأولى من اللوح الخامس(١) والذي قُسّم على ثلاثة حقول أفقية يعلو أحدها الآخر، يضم كل منها مجموعة من جنود الجيش الآشوري، إذ تظهر في الحقل الأول من الأعلى أشجارٌ متنوعة مثل أشجار الكروم والتين(٢)، كما يظهر المقاتلون الآشوريون وهم يتجهون، من جهة اليسار إلى اليمين، نحو مدينة لاخيش، وقد تمركز المقلاعيون(٣) إلى الخلف، والذين رتبوا على شكل ثلاثة صفوف، أحتوى كل صف منها على جنديين، ارتدى كل منهما رداءً قصيراً ذا أكمام قصيرة، كان الجزء العلوي من الرداء مزرداً، أما التنورة فقد أنسدل على جانبها كتار، زُيّن مع حافتها المنحنية بالأهداب (الشراشيب)، وقد أعتمر هؤلاء الجنود خوذاً مخروطية الشكل(٤). يتقدمهم جنود من صنف النبالة، ارتدى هؤلاء الجنود تنورة قصيرة وتُرك الجزء العلوي من الجسم عارياً، ما عدا وجود شريطين (سَيْرَيْنْ) يتقاطعان في منطقة الصدر، ويستمران إلى الخلف لتثبت عليهما جعبة السهام، وقد وضَع كلّ منهم قلنسوة بسيطة وذات حافة عريضة، كما إنهم مُثّلوا حفاة القدمين. وقد رُتبوا وفق النسق السابق، إلا أنهم كانوا بخمسة صفوف أو ربما أكثر. صُوّر أمامهم جنودٌ من صنف حملة التروس يرافقهم جنود آخرون من نوع النبالة، وبسبب تعرض اللوح للتلف لا يمكن تمييز عددهم أو ملابسهم بشكلٍ دقيق لكن يبدو إنهم كانوا من الجنود الآشوريين الذين استخدموا التروس الكبيرة الحجم ذات القمة المنحنية والمصنوعة من أغصان الأشجار(٥).

أما الحقل الثاني فقد ضم جنوداً مختلفين من نوع النبالة، كان بعضهم من الآشوريين والبعض الآخر من المرتزقة، الذين ظهروا ممثلين في الحقل الأول، فضلاً عن جنود آخرين من صنف الرماحة(٦). وقد صُور من جهة اليسار، صفان من الجنود المرتزقة أصطف الجنود فيهما بشكلٍ مزدوج، وهم يرتدون ملابس تشبه ما ظهر في الحقل العلوي مع اختلاف واحد، هو عدم

---

(١) يحمل هذا اللوح الرقم المتحفي (BM. 124904)، وقد تعرض جزء منه للتلف. يراجع:
Wäfler, Op.Cit, P.42.

(2) Thomason, A.K., "Representations of the North Syrian Landscape in Neo-Assyrian Art" BASOR, No.323, 2001, P.84.

(٣) المقلاعيون: هم نوع من صنف المشاة الثقيل وغالباً ما كانوا من أصلٍ آشوري، وقد دخل هذا النوع من المقاتلين بوصفهم مقاتلين ثابتين في تشكيلة الجيش الآشوري في عصر السلالة السرجونية، وكان اختيارهم على أساس القوة العضلية لما يتطلبه عملهم مقارنةً مع باقي الصنوف الأخرى. خلف، المصدر السابق،ص٣٤.

(4) Madhloom, Op.Cit., 1970, P.82, PL.XLVI, 5.

(٥) للمزيد عن أنواع هذه التروس يراجع: Yadin, Op.Cit., P.296.

(٦) عُرف هذا الصنف بالمصطلح الأكدي naš azamariti ويعني حرفياً حامل الرمح للمزيد يراجع:
CDA, P.33^a.

وجود الأشرطة المتقاطعة على منطقة الصدر. يتقدمهم جندي جاثي على إحدى ركبتيه ليقوم بإطلاق سهمه نحو العدو، وهو يرتدي ملابس قصيرة تصل إلى منطقة الركبة، ويضع على رأسه قلنسوة بسيطة خالية من الزخارف ذات حافة عريضة. وقَف إلى الأمام منه جنود آشوريون من نوع النبالة بستة صفوف مزدوجة أيضاً، وقد ارتدوا ملابس تشبه ما كان يرتديه الجنود الآشوريون من نوع المقلاعيين في الحقل العلوي، باستثناء الصف السادس الذي مُثّل فيه جندي آشوري وقف إلى جانبه جندي من المرتزقة يرتدي ملابس مماثلة لملابس الجندي الجاثي في الصفوف المتأخرة. يتقدمهم صفان من الجنود المرتزقة جثى أمامهم جندي صوّب سهامه باتجاه العدو، والى الأمام من هذا الجندي، صُور جنود مرتزقة من صنف الرماحة[١]، والذين رُتبوا بأربعة صفوف، وهم يوجهون سهامهم نحو العدو المتمركز على أسوار المدينة. ويوجد بينهم جندي جاثي على إحدى ركبتيه وهو من صنف النبالة. أما الحقل الأخير فقد ضم من جهة اليسار ثلاثة صفوف مزدوجة من الجنود الآشوريين من صنف المقلاعيين، تتقدمهم ثلاثة صفوف مزدوجة أيضاً تضم جنود من صنف النبالة، والى الأمام منهم توجد أربعة صفوف من الصنف نفسه إلا أنهم كانوا من الجنود المرتزقة. ينتهي هذا الحقل بثلاثة جنود من صنف الرماحة، جثى أمامهم جنديان من النبالة[٢].

وفي اللوحين (السادس والسابع)[٣]، يظهر احتدام المعركة والاشتباك بين القوات الآشورية وجنود العدو، إذ صورت مدينة لاخيش بتحصيناتها الدفاعية كافة، وهي محاطة بسورين دفاعيين كان الداخلي منهما أكثر ارتفاعا من الخارجي، وهما مدعمان بأبراج دفاعية، فضلاً عن وجود برج دفاعي منفرد يتقدم هذين السورين[٤]. وقد وضع على أسوار المدينة هذه وأبراجها دروع دائرية الشكل رُصفت على الحافة العُليا منها وثبتت بواسطة إطار خشبي، وكانت وظيفتها إعطاء

---

(١) تشبه ملابس هؤلاء الجنود ملابس الجندي المصور على اللوح الثاني من الغرفة (١٤) في قصر الملك شرُ-كين في مدينة خرسباد. للمزيد يراجع الصفحة (١١١) من المبحث الأول من الفصل نفسه.

(2) Paterson, Op.Cit., PL.68-70

(٣) يحمل اللوح السادس الرقم المتحفي (BM. 124905) أما اللوح السابع (BM.124906). للمزيد يراجع: Collins, Op.Cit., P.144; Wäfler, Op.Cit, P.42.

(٤) لقد عثر على هذه التحصينات الدفاعية في التنقيبات الأثرية، إذ وجدت آثار السورين والبرج الدفاعي في الطبقة الثالثة من الموقع. يراجع: Ibid, P.51 ; Ussishkin, Op.Cit., P.56.

حماية إضافية للجنود[١] والى الأسفل من هذه الدروع توجد مسننات مثلثة الشكل فضلاً عن وجود نوافذ صغيرة أو فتحات مستطيلة الشكل فتحت في الحافة العريضة للأبراج بشكلٍ مزدوج أما على الجزء المتصل من البرج بالسور فكانت منفردة[٢].

ويظهر الجيش الآشوري وهو يهاجم المدينة مستخدماً آلات الحصار لدك أسوارها واقتحامها، وذلك باستخدام الدبابات، إذ كان يندفع في ثلاثة اتجاهات ويصعد على منصات اصطناعية مائلة. وظهر صنف المشاة ذات التشكيلة المتنوعة[٣] وهو يتقدم باتجاه بوابة المدينة وبرجها المنفرد، إذ صُور على يسار المشهد دبابة تقدمت نحو هذا البرج لدكه على الرغم من مقاومة جيش الأعداء وقذف مشاعل النيران على الدبابة لحرقها، إلا أن أحد الجنود الآشوريين قام بتسليط المياه لمنع احتراقها ومواصلة هدم البناء الذي تطايرت أجزاء صغيرة منه على الجانبين.

كان الجنود الآشوريون يقاتلون بشكل مزدوج، إذ يقوم الجندي الأول، والذي يحمل ترساً كبيراً، بحماية نفسه وحماية الجندي الآخر معه، وهو كان من صنف النبالة، ليواصلوا تقدمهم في المعركة، وفي الصفوف الخلفية أنتشر المقلاعيون ليوفروا الدعم والإسناد للقوات القابعة قرب الأسوار[٤]، أما قتلى الأعداء فقد صُور عدد منهم فوق الخوازيق وهم عراة[٥]. وعلى الرغم من عدم انتهاء المعركة فقد قام الفنان بتصوير الأسرى وهو يحملون أمتعتهم على أكتافهم ويخرجون

---

[١] يُلاحظ عدم ظهور الجنود المدافعين عن المدينة بالكامل، إذ وقف النبالة وخلفهم جنود يقومون برمي الأحجار بكلتا يديهم ولم يكونوا بحاجة إلى لتأمين الحماية لهم، كما ظهر في مشاهد فنية أخرى مثل مشهد حصار قلعة پازاشي من قبل الملك شرُّ –كين وغيرها من المدن. للمزيد يراجع:

Yadin, Op.Cit., P.326.

[2] Gunter, Op.Cit., P.109.

[٣] يُعد صنف المشاة هو الصنف الأول الذي يُعتمد عليه في المعارك التي تقع في مناطق جبلية، إذ يرافق عدد كبير منه آلات الحصار المستخدمة في دك أسوار المدن ولاسيما في عصر السلالة السرجونية. للمزيد يراجع: خلف، المصدر السابق، ص١٠٥.

[٤] المصدر نفسه، ص١٠٧.

[٥] أن هذا الأسلوب في عرض جثث الأعداء يمثل أحد الأساليب المتبعة في استخدام الحرب النفسية ضد الأعداء لإجبارهم على الاستسلام وإضعاف صفوفهم. للمزيد عن الحرب النفسية يراجع: ساكز، المصدر السابق، ص٣٥١.

من بوابة المدينة، ومعظمهم كان من النساء اللواتي ارتدينَ ملابس طويلة فوقها عباءة غطت كامل الجسم والرأس[١]. (الشكل٥٥-أ)

أما المرحلة الثانية التي صُورت على المشهد الفني الخاص بحصار مدينة لاخيش، والتي امتدت على الألواح الجدارية (٨-١٣)[٢]، فتتمثل بعرض الجيش الآشوري للأسرى أمام الملك سين-آخي-اريبا (سنحاريب)، وقد نُفذت هذه الأحداث بشكل حقول أفقية متتالية يعلو أحدها الآخر من دون أن يفصل بينها فاصل. وابتداءً من الأعلى فقد صورت البيئة الطبيعية للمنطقة بما تحويه من أشجار ومرتفعات، إذ تظهر أشجار الكروم والتين والزيتون[٣] فضلاً عن مواكب الأسرى والغنائم التي يقودها الجنود الآشوريون، والمتجهة من جهة اليسار إلى اليمين لكي تُعرض أمام الملك، والتي تضمنت، ابتداءً من يسار المشهد، عربة يسحبها جُنديان آشوريان، يسير أمامها جنود آخرون كانوا يحملون مواداً متنوعة، مثل كرسي ذو مسند خلفي ومباخر أو أحواض. يتقدم هؤلاء الجنود، جندي آشوري يقود مجموعة من الأسرى أو المبعدين ومنهم امرأتان، تحمل إحداهن طفلها على كتفها الأيمن، وعلى الكتف الأيسر تحمل قربة أو كيساً، أما المرأة الثانية فتحمل هي الأخرى قربة على أحد كتفيها وتمسك باليد الأخرى قربة صغيرة، يسير إلى جانبها طفل صغير. وقد ارتدت كلٍ منهما رداءً طويلاً أكمام قصيرة ووضعت فوقه عباءة طويلة[٤]. يرافقهما رجلان يرتديان ملابس قصيرة، أنسدل على الجزء الأسفل منه (الرداء) كتّار وأحاط بمنطقة الخصر حزام عريض ذو طيات أفقية، وقد إعتمرا قلنسوة كانت ملفوفة بشكل صليبي لها نهاية سائبة[٥]. يحمل كلاهما كيساً أو قربة وضعت على الكتف الأيسر ويمسكان باليد اليسرى بقِربة أخرى صغيرة الحجم. يتقدمهما رجل ثالث، يرتدي ملابس مماثلة لما ارتداه الرجلان السابقان، وقد رفع كلتا يديه ليمسك بأغراض رفعها على ظهره. والى الأمام من هذه

---

(1) Wäfler, Op.Cit, P.55.

(٢) تحمل هذه الألواح الأرقام المتحفية الآتية: (8=BM. 124907)، (9=BM. 124908)، (10=BM. 124909 + 124910)، (11= BM. 124911)، (12= BM. 124912 + 124913)، (13= BM. 124914 + 124915).

Wäfler, Op.Cit,, P.42 ; Russell, Op.Cit., 1991, P.284f.

وعن الألواح الجدارية يراجع: Paterson, Op.Cit., PL.68-76.

(3) Thomason, Op.Cit., P.84.

(٤) تشبه ملابس النساء في هذا الحقل ملابس النساء اللواتي صُورن في اللوح السابع. يراجع: Wäfler, Op.Cit, P.55.

(5) Ibid, P.52.

المجموعة صورت عائلة في عربة، وهي تتكون من امرأتين وطفل، جلسنَ على متاعهن المنقول معهن، يسحب العربة ثوران يقودهما رجل يحمل قِربة على كتفه، يسير أمامه نساء وأطفال يشبهون من حيث الشكل والملابس، النساء اللواتي في بداية الموكب.

والى الأمام، وبشكل مباشر أمام الملك، صُورّت مجموعة من الرجال، كان عدد منهم في سائرين رافعين كلتا يديهم لطلب الرحمة والعفو من الملك وأتباعه[١]. أما البعض الآخر فقد مُثّل اثنان منهم وقد جثيا على ركبهم، أما الرجل الأخير فقد انحنى أمام الملك وكأنه يحاول السجود. ارتدى هؤلاء الرجال ثياباً طويلة تصل إلى منتصف الساق، كما كانوا حاسري الرأس، يقود هذه المجموعة من الرجال جنود آشوريون، يتقدمهم قائدٌ في الجيش أو ربما ولي العهد[٢]، وقد وقف بكل إجلال أمام الملك سين–آخي–اريبا(سنحاريب)، إذ رفع إحدى يديه للتحية، وقد ارتدى رداءً طويلاً مزيناً بالأهداب (الشراشيب)، غطى أحد كتفيه شال مزيّن بالأهداب أيضاً، ووضع على رأسه عصابة أنسدل منها شريط على خلف الظهر[٣]. أما الملك، المتجه نحو اليمين، فقد رفع يده اليمنى، والتي حمل بها سهمان ليُحيي القائد وجيشه، وقد أمسك باليد اليسرى قوساً، وهو جالس على عرش مرتفع مزيّن بأشكال مركبة، له قوائم عُملت بشكل كوز الصنوبر المقلوب[٤]. وقد ارتدى رداءً طويلاً مزين بالأهداب ذا أكمام قصيرة، غطى كتفه الأيسر شال ذو حافات مهدبة[٥] وضع الملك قدميه على موطئ قدم مرتفع له قوائم تشبه في نهايتها قوائم العرش.

والى الأمام من رأس الملك تظهر كتابة منقوشة، خُصص لها مستطيل خالٍ من الزخارف، وقد رُتبت بأربعة أسطر، وهي تذكر أسم المدينة (الشكل٥٦).

يقف خلف الملك اثنان من الطواشي، يقومان بخدمته، إذ حمل كلٍ منهما مروحة باليد اليسرى ومنديل باليد اليمنى[٦] نُصبت خلفهما الخيمة الخاصة بالملك، وهي مصنوعة من قماش ثبت على أعمدة ثم رُبطت بالحبال، وقد تُرك الجزء الوسطي منها مفتوحاً. وقد نقشت فوق هذه

---

(1) Barnett, Op.Cit., 1975, PL.79,80.

(2) Reade, Op.Cit., 2006, P.69.

(٣) أن وضع العصابة يدل على أن الجندي أو الشخص في حالة السلم أي بعد انتهاء المعركة. يراجع: Modhloom, Op.Cit., 1970, P.76, PL.XXXVII, 2.

(٤) محمد علي، المصدر السابق، ص ٢٠١.

(5) Madhloom, Op.Cit., 1970, P.69, PL.XLI, 4.

(6) Reade, J.E. The Neo-Assyrian Court And Army: Evidence From The Sculptures" IRAQ, Vol.XXXIV, 1972, P.99.

الخيمة الملكية كتابة بالخط المسماري رُتبت في ثلاثة أسطر[١]. يقف خلف هذه الخيمة عدد من الجنود من صنف الخيالة (الفرسان) وهم يتجهون إلى جهة اليمين، كما صُور خلفهم معسكر ذو شكل بيضوي في داخله العديد من الخيم[٢].

أما في الحقل الآخر، فقد صُور موكب ثانٍ للأسرى المتقدمين نحو الملك، إذ ضم الموكب عدد من العوائل المبعدة (المُرحلة) كان بعضهم يسير على قدميه والبعض الآخر راكب في عربة فضلاً عن رجال يجرون جملاً محملاً بالأمتعة.

وفي وسط هذا الحقل مُثل جنديان آشوريان وهما يقومان بسلخ جلد اثنين من الأسرى العراة والمطروحين على الأرض[٣] يتقدمهم عدد من الأسرى كان بعضهم يعامل بعنف أيضاً من الجيش الآشوري، إذ يظهر أحد الجنود وهو يسحب أسيراً جالساً أمامه على الأرض، من رأسه. وفي نهاية الحقل وعلى جهة اليسار مُثلت العربة الملكية ويقف خلفها عدد من الجنود الآشوريين[٤](الشكل٥٥–ب).

بعد عرض المشهد بشكل كامل، تجدر الإشارة إلى ان الفنان الآشوري، قام بعرض الحدث بشكل متسلل ودقيق، ابتداءً من جهة اليسار ويستمر إلى جهة اليمين، إذ صُورّت في بداية المرحلة الأولى، القوات الآشورية المشاركة في المعركة وتقسيماتها، وترابطها مع بعضها البعض، إذ أكمل كل صنف عمل الصنف الآخر. كما أبرز الفنان جانباً مهماً آخر، وهو اشتراك الجنود الآشوريون مع الجنود المرتزقة في القتال حتى أنهم صوروا في أحد الحقول بشكل متجاور، وقد أظهر الفنان دقة تمثيله للملابس العسكرية الاختلاف بين الصنفين، ولاسيما ان الآشوريين لم يجبروا الجنود المرتزقة على التخلي عن لباسهم الخاص والمُميز لبلدانهم. فضلاً عن ذلك فقد أراد الفنان التعبير عن التكتيك العسكري ودقة التنظيم في الجيش الآشوري بعرض كل صف أو رتل بأصنافه المتنوعة، وقيامه بمهامه. إذ كان اللوح الخامس مخصصاً للجنود الذين قاموا بدعم القوات المشتبكة وإسنادها في المعركة قرب أسوار المدينة، وكانت الأخيرة منتشرة إلى جانب

---

(١) للمزيد عن هذه الكتابة يراجع الصفحة (١٤٥) من المبحث نفسه.

(2) Yadin, Op.Cit., P.292f.

(٣) ربما كان هذان الرجلان من أتباع حاكم مدينة لاخيش، لهذا استخدم الجنود العنف معهم. يراجع:
Chapman, C.R.," Sculptures Warriors: Sexuality and The Sacred in the Depiction of Warfare in the Assyrian Palace Relief and in Ezekiel 23: 14-17", 2001, P.8.

(4) Patrson, Op.Cit, PL.74-76.

آلات الحصار المستخدمة في دك الأسوار. أن توفر كل هذه العوامل كان سبباً واضحاً في نجاح الحصار وبالتالي إسقاط مدينة لاخيش والسيطرة عليها.

وعلى الرغم من الدقة التي توخّاها الفنان، لكنه أراد، في بعض الأحيان، ان يعطي انطباعاً سريعاً عن نهاية الحدث، إذ صُور على أحد الألواح الجدارية، والتي تحمل المرحلة الأولى من الحدث، خروج النساء والرجال كأسرى حرب من أحد أبواب المدينة تعبيراً منه عن انتصار الآشوريين ودخولهم المدينة وإن كانت المعركة مستمرة بدليل تطاير مشاعل النيران والسهام في كل مكان.

أما في المرحلة الثانية، فقد أَظهر الفنان النظرة الآشورية تجاه الأسرى والعوائل المبعدة (المرحلة)، إذ عالج هذا الموضوع بكل دقة وحذر، عندما أبرز نوعين من الأسرى، الأول يعامل معاملة حسنة ويتمثل بالعوائل التي تم إبعادها عن المدينة لإسكانها في أرض أخرى، ويظهر ذلك واضحاً من خلال السماح لهم بأخذ أمتعتهم وأغراضهم، وعدم تعريضهم للضرب أو العنف.

أما النوع الآخر فيتضح من أسلوب معاملتهم، أنهم كانوا من أمراء المدينة أو أتباع الحاكم، لذلك يبدو أسلوب العنف واضحاً معهم من الجيش الآشوري، إذ تعرضوا للضرب والإهانة وحتى إلى سلخ الجلد بحيث جثا بعضهم على ركبته طلباً للرحمة والعفو من الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) وهذا دليل قاطع على أن الآشوريين لم يستخدموا العنف لغرض العنف مع الشعوب والمناطق التي قاموا بالسيطرة عليها بل استخدموا العنف مع العناصر التي حاولت التمرد على المملكة الآشورية وضرب مصالحها، لذلك فإن أي رأي يُطرح في هذا الموضوع لا يمكن الأخذ به، إذ لو كان الآشوريون يستخدمون العنف والقتل والتمثيل بالجثث كما يُصفون، لما ظهرت لدينا مشاهد كتلك التي تم عرضها آنفاً، فقد بدت معاملة الجيش الآشوري حسنة مع العوائل، ولاسيما الأطفال والنساء وحتى مع الرجال، من الذين لا يثيرون الفتن والاضطرابات.

ثانياً: الكتابة المنقوشة على المشهد الفني

تُعد الكتابة المنقوشة على المنحوتات الجدارية الخاصة بحصار مدينة لاخيش[1] من أبرز أبرز الكتابات المسمارية المرافقة للأعمال الفنية وأهمها، نظراً لما قدمته هذه الأسطر الكتابية من دلائل قاطعة على إخضاع الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) لهذه المدينة، كون هذا الحدث لم يُذكر في حوليات الملك – كما تم ذكره آنفاً – عند حديثه على حملته الثالثة.

نُقشت هذه الكتابة في موضعين[2]، إذ خُصص لها مستطيل خالٍ من النقوش والزخارف، والزخارف، يقع الموضح الأول مقابل رأس الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب)، أما الموضع الآخر فهو في أعلى الخيمة الملكية. وجاء في الكتابة الأولى:

القراءة بالحرف اللاتيني	القراءة بالحرف العربي
mdmd30-PAP.MEŠ-su MAN	مد ٣٠ – پاپ . مـ!بش – سُ مان
ŠÚ MAN KUR aš+šur	شو٢ مان كور اَشـ + شُرُ
ina GIŠ.GU.ZA né-me-di	اِنَ گيش . گو . زا نـ؛٢ – مـ؛ – دِ
ú-šib-ma šal-la-at	أُ٢ – شبِ – مَ شلَ – لَ – اَت
URU la-ki-su	اورو لَ – كِ – سُ
ma-ج a-ar-šu e-ti-iq[3]	مَ – خَ – اَر – شُ h– تِ – اِق
الترجمة: سين–آخي–اريبا (سنحاريب)، ملك العالم، ملك بلاد آشور، جلس على عرش ذو مسند خلفي (مرتفع)، مرت (من) أمامه، غنيمة لاخيش.	

أما الكتابة الثانية فقد جاء فيها:

---

[1] كانت هذه الكتابة المنقوشة من نوع الكتابات المبدوءة بالضمير الأكدي (anaku) أو باسم الملك. للمزيد عنها عنها يراجع الصفحة (٨٥) من المبحث الثاني الفصل الثاني.

[2] نقشت هذه الكتابة على الألواح الجدارية (١١–١٢) من سلسلة الألواح التي تحمل مشهد حصار لاخيش، للمزيد يراجع: Paterson, Op.Cit., PL.74-76.

[3] للمزيد عن النص يراجع:
OIP.II, P.156 ; Wäfler, Op.Cit, P.42 ; Russell, Op.Cit., 1991, P.276.

القراءة بالحرف العربي	القراءة بالحرف اللاتيني
زَ – رَ – تم	za-ra-tum
شَ مد ٣٠ – پاپ . مـ!بش – سُ	ša ^{md}30-PAP.MEŠ-su
لوگال كور اَشـ + شرُ	LUGAL KUR aš+šur[1]
الترجمة: خيمة سين–آخي–اريبا (سنحاريب)، ملك بلاد آشور.	

لقد وضحت هذه الكتابات ولو بشكل مختصر، استيلاء الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) على مدينة لاخيش وحصوله على غنائمها، التي عُرضت عليه كما ظهر في المشهد على شكل مواكب متتالية فضلاً عن ذكرها لمقره الملكي دليلاً على مشاركته وحضوره في المعركة.

ثالثاً: **سرد الحدث في كتاب العهد القديم**

يُعد حصار مدينة لاخيش من المواضيع التي ذكرتها بعض أسفار العهد القديم، لما لهذا الحدث من أهمية كبيرة، وعلى الرغم من عدم ذكر الحدث نفسه في الكتابات المسمارية، إلا أن النحات الآشوري خَصص لهذا الموضوع سلسلة متواصلة من الألواح الجدارية[٢] لتكون سجلاً يخلد انتصار الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) على هذه المدينة ويروي الحدث عبر الأجيال، إذ لم يكتفِ بتصوير مراحل الهجوم والسيطرة على المدينة ومن ثم أخذ الغنائم والأسرى، بل قام بتخصيص جزءً من سطح اللوح الحادي عشر ليُنقش عليه أسم الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) وأسم المدينة التي يدور المشهد الفني حولها وبهذا تمكنا، عن طريق هذه الأسطر الكتابية من، التعرف على الأحداث التأريخية بشكلٍ مفصل ومقارنتها مع ما جاء في أسفار العهد القديم، التي تشير بشكلٍ واضح إلى أسماء الملوك الآشوريين والبابليين فضلاً عن أسماء بعض المدن العراقية القديمة، كما أنها تسرد بعض الأحداث التأريخية والسياسية وان كان في إطار يشوبه المبالغة أو تداخل الحُقب الزمنية في بعض الأحيان. إذ تشير أسفار العهد

---

(١) للمزيد يراجع:
OIP. II, P.157 ; Wäfler, Op.Cit, P.42; Russell, Op.Cit., 1991, P.277.

(٢) للمزيد يراجع: Reade, Op.Cit., 2006, P.65.

القديم هذه إلى أحداث الحملة الثالثة، والتي قادها سين–آخي–اريبا (سنحاريب) ضد المنطقة الغربية (غرب بلاد الرافدين)، وبشكل صريح إلى احتلال الملك لمدينة لاخيش واتخاذها مركزاً عسكرياً لمتابعة أعماله في تلك المنطقة، كما تشير إلى أَن (مدينة لاخيش) كانت من إحدى مدن مملكة يهوذا القوية والمحصنة، وهذا يُطابق ما صُور في المشهد الفني من بيان لتلك التحصينات، إذ جاء في سفر الملوك الثاني (١٩: ١٣–١٥):"وفي السنة الرابعة عشرة للملك حزقيا هجمَ سنحاريب ملك آشور على مدن يهوذا المحصنة وأحتلها، فأرسل حزقيا إلى ملك آشور في لاخيش يقول له: "اعترف بخطأي، فانصرف عني، ومهما تفرض عليَّ أرسله إليك" ففرض عليه ملك آشور أربعين قِنطار فضة وأربعة قناطير ذهب".

يتضح من هذا النص أن الملك حزقيا قد استسلم لسلطة الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) وقام بدفع الإتاوة له بعد أن استولى الملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) على مدينة لاخيش واتخذها مقراً له. ويستمر النص في وصف الأحداث، إذ يذكر الحديث الذي دار بين الملك حزقيا والقائد الآشوري القادم من مدينة لاخيش الخاص بطلب الملك حزقيا مساعدة مصر لصد هجوم المملكة الآشورية، إذ جاء في الإصحاح نفسه (١٩–٢٣) نص ذلك الحوار "فقال لهم معاون رئيس الأركان: قولوا لحزقيا: يقول لك الملك الكبير، ملك آشور: على من اتكلت هذا الاتكال؟ أتظن أن الكلام الفارغ يُكسبك صلة وقدرة على الحرب: فعلى من أتكلتَ حتى تمردت عليَّ؟ أعلى مصر، هذه القصبة المرضوضة التي تنفذ في كف من تعكز عليها وتثقبها؟ هكذا هو فرعون ملك مصر لجميع الذين يتكلون عليه وان قُلت: نحن أتكلنا على الرب إلهنا فما هو الإله الذي أزلت مذابحه على المرتفعات فقلت لشعب يهوذا وأورشليم: أمام هذا المذبح في أورشليم تسجدون". ونرى في أسطر النص هذه، أن الحوار يشير إلى رواية أخرى بشأن سقوط مدينة أورشليم إذ يبدو واضحاً من الكلام الموجه إلى الملك حزقيا بأنه مستمر في تمرده على المملكة الآشورية حتى إنه طلب العون من مصر. ثم يتوجه الحوار إلى سكان مدينة أورشليم والمدافعين عنها، الذين انتشروا على الأسوار، إذ جاء في الأسطر (٢٨–٣٣) من الإصحاح (١٩):"ثم وقف معاون رئيس الأركان فنادى بصوتٍ عظيم باليهودية: "اسمعوا كلام الملك الكبير ملك آشور: لا تدعوا حزقيا يُغرر بكم، لأنه لا يقدر أن يُنقذكم من يديَ، ولا تدعوه يقنعكم بقوله: توكلوا على الرب فهو يُنقذنا ولا يسلم المدينة إلى يد ملك آشور. لا

تسمعوا لحزقيا. ملك آشور يقول لكم اعقدوا معي صُلحاً واستسلموا، وليأكل كل واحد من كرمته ومن تينته وليشرب ماء بئرهِ حتى أجيء وآخذكم إلى ارضٍ مثل أرضكم، أرض حنطة وخمر، أرض خبز وكروم، أرض زيت وعسل فتعيشون هناك ولا تموتون هنا. لا تسمعوا لحزقيا إذا أغراكم بقوله الرب يُنقذنا". وعلى الرغم من هذا الحوار، إلا أن سكان أورشليم وملكهم حزقيا لم يستسلموا للجيش الآشوري، بحسب الرواية التوراتية، بل على العكس من ذلك فان الجيش الآشوري ينهزم على أثر معجزة يرسلها لهم الرب والتي تقضي على ١٨٥ ألف جندي من جنود الجيش الآشوري وتُنهي حملة الملك على هذه المنطقة، إذ جاء في الأسطر (٣٥–٣٧) في الإصحاح (١٩) ما يدل على هذه النهاية "وفي الليل جاء ملاك الرب وقتل من جيش آشور مئة وخمسة وثمانين ألفاً فلما طلع الصباح كانوا جثثاً هامدة. فانصرف سنحاريب ملك آشور راجعاً إلى عاصمته نينوى".

وبعد هذا العرض لعدد من أسطر سفر الملوك الثاني والتي تكلمت على الحملة الثالثة للملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب)، يبدو التباين واضحاً في عرض الأحداث فيما يخص استسلام الملك حزقيا في المرة الأولى ومن ثم مقاومته وشعبه للملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) والنهاية المفاجئة للحملة. لكن المهم هنا هو التركيز على أهمية مدينة لاخيش بوصفها مركزاً عسكرياً للملك سين–آخي–اريبا (سنحاريب) من جهة ووصفها من المدن المهمة والمحصنة دفاعياً من جهةٍ أخرى وهذا ما يتطابق مع المشهد السردي الممتد على منحوتات الملك سين–آخي–اريبا في الغرفة (XXXVI) من القصر الجنوبي الغربي من مدينة نينوى.

المبحث الثالث

"سرد الحدث في المشهد الفني والنص المسماري

حملة الملك آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال) الخامسة أنموذجاً

في المبحثين السابقين من هذا الفصل، عرضنا حالتين معينتين، دلت عليهما النماذج الفنية المختارة وما يقابلها في النصوص المسمارية، رجحت في كل مبحث كفة أحد الطرفين، ونقصد بهما المشهد الفني والنص المسماري. أما هذا المبحث فيختلف عن سابقيهِ، كونه يمثل حالة من التوازي والتكامل في عرض الحدث بين المشاهد الفنية والنصوص المسمارية، سواء ما نُفذ منها على المنحوتات الجدارية التي تحمل المشهد الفني نفسه أو ما دوّن في الحوليات الملكية والرقم الطينية للتوصل إلى إبلاغ الحدث.

ومن هذا المنطلق وقع الأختيار على أحد أبرز النماذج الفنية والكتابية في العصر الآشوري الحديث، والمتمثل بالحملة الخامسة للملك آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال) في عام ٦٥٣ق.م ضد بلاد عيلام لما كان لهذا الحدث من أهمية تأريخية وسياسية في العصر الآشوري الحديث بشكلٍ عام وعصر الملك آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال) بشكلٍ خاص، إذ خلد انتصاراته على الجبهة الشرقية[1]، وفضلاً عن الأهمية السياسية والتاريخية للحدث فإن اختيار هذا الأنموذج جاء لسببين آخرين، يعود الأول إلى الأهمية الفنية للمشهد السردي الذي يروي قصة انتصار الملك الآشوري آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال) على تيومان[2] ملك عيلام في معركة تل توبا[3] إذ يمثل هذا المشهد أوج ما وصل إليه فن السرد القصصي في مجمل فنون بلاد الرافدين،

---

(١) للمزيد عن حملات الملك آشور–بان–آپلي على بلاد عيلام يراجع:

الراوي، فاروق ناصر، المصدر السابق، ١٩٨١، ص١٥٠–١٦٣. وكذلك يراجع: الدوري، المصدر السابق، ص٩٧–١٠٣.

(٢) عُرف هذا الملك باسم تبت همبان وفي المصادر المسمارية الآشورية باسم تيومان. الدوري، المصدر السابق، ص١٠١.

(٣) تل توبا (Til Tūbu) موقع على نهر الكرخة إحد روافد أو احد منابعه في منطقة عيلام جنوب غرب ايران للمزيد يراجع:

Parpola, Op.Cit, 1970, P.355.

وكذلك: الراوي، فاروق ناصر، المصدر السابق، ١٩٨١، ص١٥٦.

لأنه يمثل أسلوب السرد المتواصل الذي ظهر بشكل يسير في العصور السابقة[١] وبلغ ذروته في هذا المشهد. لقد عَبر الفنان في عصر هذا الملك عن أسلوب السرد المتواصل عن طريق تكرار بعض العناصر الفنية ليُهيئ للمتلقي أجواء مناسبة لمتابعة الحدث وتسلسله الزماني والمكاني[٢]، وهذا ما سوف يتم توضيحهُ عند عرض تفاصيل هذا المشهد. أما السبب الثاني فيعود إلى كثرة الكتابات المنقوشة المتعلقة بالموضوع نفسه، والتي وجدت منفذة على المنحوتات الجدارية أو مدونة في حوليات الملك آشور–بان–آبلي (آشوربانيبال)[٣] والعديد من الرقم الطينية[٤]، إذ عملت هذه الكتابات على تأكيد ما تم تصويره، فضلاً عن خلقها جواً من التوازي والتكامل بين سرد الأحداث في الوسيلتين الفنية–الكتابية. وبالتالي فإن السببين يصبان بشكل رئيس في أهمية الحدث بالنسبة للملك، ويؤكد ذلك ارتباط مواضيع أخرى بهذا النصر(الحدث) كمشهد احتفال الملك مع زوجته[٥] في الحديقة الملكية[٦](الشكل٥٧).

---

[١] أستخدم أسلوب السرد المتواصل، عن طريق التكرار للتعبير عن التسلسل الزمني في نماذج سابقة، والمتمثل بالمذبح العائد للملك توكلتي–ننورتا الأول (١٢٤٤–١٢٠٨ق.م)، إذ يظهر الملك في وضعيتين، الأولى عندما صُور واقفاً على يسار المشهد والثانية كان جاثياً على ركبتيه أمام المذبح على يمين المشهد. إن هذا التكرار جاء مقصوداً للتعبير عن استمرار الحدث للشخص نفسه. للمزيد يراجع:

Bahrani, Op.Cit., 2003, P.188, fig.25.

[2] Watanabe, C., "The Continuous Style" In The Narrative Scheme of Assurbanipal's Relief's" IRAQ, Vol.LXVI, 2004, P.103.

[٣] أقدم الحوليات التي تتحدث عن حملة الملك الخامسة هي تلك المعروفة بالاسطوانة (B) المدونة في ٦٤٨ق.م إذ جاء فيها ذكر لبعض من الأحداث المنفذة في المشهد الفني للمزيد عن حوليات الملك يراجع:

Piepkon, A.C. "Historical Prism Inscriptions of Ashurbanipal", AS.5, 1933, P.12ff.

وعن تفاصيل الحملة في اسطوانة رسام المعروفة بـ (A) يراجع:

ARAB, Vol. II, P.299, No.787-790.

[٤] وجدت رقم طينية تحمل كتابات منقوشة تصف بشكل مركز أحداث الحملة للمزيد يراجع:

Weidner, E.F., "Assyriche Beschrebungen der Kriegs-Reliefs Assubânaplis", AfO, Band 8, 1932-1933.

[٥] زَين هذا المشهد الفني أحد جدران القاعة (S) في القصر الشمالي بمدينة نينوى. للمزيد يراجع:

Reade, Op.Cit., 1979b, P.106.

وكذلك يراجع: مورتكات، المصدر السابق، ص٤٢٨.

[6] Gerardi, Op.Cit., 1995, P.36.

نبذة عن الحملة الخامسة عام ٦٥٣ق.م

تُعد الحملة الخامسة للملك آشور–بان–آپلي (اشوربانيبال) من أبرز الحملات العسكرية التي قام بها هذا الملك في عهده، لأنها تمثل انتصاراً جديداً للدولة الآشورية على الاعتداءات العيلامية[١]، إذ كانت بمثابة نقطة انطلاق لإنهاء تدخلها في الشؤون الداخلية لبلاد آشور[٢]. فقد كانت بلاد عيلام تتحين الفرص وتستغل الخلافات الداخلية لتحريض المدن البابلية المحاذية وبعض القبائل، كقبيلة كمبولو[٣] لتقف بوجه النفوذ الآشوري وتتمرد على السلطة[٤]، وهذه من الأسباب المباشرة التي دعت الملك آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال) للقيام بتوجيه أكثر من حملة عسكرية ضد بلاد عيلام[٥]، كانت أولها في عام ٦٦٧ق.م عندما قام الملك العيلامي اورتاكو بالتوجه إلى الحدود الجنوبية إبان انشغال الملك الآشوري آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال) بحملته على مصر[٦] محاولاً بذلك السيطرة على هذه الأجزاء، لكن سرعان ما قام الملك الآشوري بدحره، بدحره، بعدها أنسحب إلى داخل بلاده[١].

---

[١] لقد تمكن ملوك بلاد الرافدين من صد الاعتداءات العيلامية منذ وقت مبكر يعود إلى عصر فجر السلالات الثاني أي في حدود ٢٧٠٠ق.م، واستمروا بذلك في العصور اللاحقة وصولاً إلى العصر الآشوري الحديث للمزيد بشأن ذلك يراجع: الراوي، فاروق ناصر، المصدر السابق، ١٩٨١، ص١٤٣.

[٢] للمزيد عن دوافع الحملات الآشورية ضد بلاد عيلام. يراجع:

الطائي، نبيل نور الدين حسين، "الحملات العسكرية: دوافعها ونتائجها في ضوء النصوص المسمارية المنشورة"، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٦، ص٢٣–٢٧.

[٣] قبيلة كمبولو: إحدى القبائل الآرامية الساكنة جنوب بلاد الرافدين في منطقة الأهوار، وكانت إحدى قلاعها تقع على الطريق بين مدينة بابل وبلاد عيلام. يراجع:

منصور، المصدر السابق، ص١٣٦. وللمزيد عن دور هذه القبائل في عصر السلالة السرجونية. يراجع:
Brinkman, J. "Elamite Military Aid to Merodach Baladan" JNES, Vol. XXIV, No. 3, 1965, P.161ff.

[٤] سليمان، عامر، "بلاد عيلام وعلاقتها بالعراق القديم"، مجلة آداب الرافدين، العدد٤، موصل، ١٩٨١، ص١٧٥.

[٥] كانت العلاقات سلمية بين بلاد آشور وبلاد عيلام في بداية حكم الملك آشور–بان–آپلي إذ قام هذا الملك بمد بمد يد العون إلى بلاد عيلام أثر تعرضهم للمجاعة كما فعل والده آشو–آخ–ادّنيا من قبل. يراجع: الدوري، المصدر السابق، ص٩٧.

[٦] الراوي، فاروق ناصر، "معارك النصر، سجلاتها في الكتابات المسمارية" مجلة بين النهرين، الموصل، ١٩٨٤، ١٩٨٤، ص ١٠٨. وكذلك يراجع:

أما الحملة الثانية التي وجهها الملك آشور–بان–آبلي (آشوربانيبال) ضد بلاد عيلام في عام ٦٥٣ق.م، وهي تمثل الحملة الخامسة للملك، وكانت على أثر طلب أولاد اورتاكو المساعدة من الملك آشور–بان–آبلي (آشوربانيبال) بعد أن سيطر تيومان على عرش بلاد عيلام بعد وفاة والدهم، إذ قاموا بالهرب مع عائلاتهم إلى بلاد آشور خوفاً من أن يقوم تيومان بقتلهم، والذي طالب بتسليمهم إليه، لكن الملك آشور–بان–آبلي (آشوربانيبال) رفض طلبه لذلك قام تيومان بتحشيد جيشه للاعتداء على بلاد آشور إذ توجه إلى بيت أمبي[٢] وعندما سمع الملك آشور–بان–آبلي (آشوربانيبال) بذلك قاد حملة عسكرية (الخارطة٣) ضد تيومان انتهت بقتله وجلب رأسه إلى بلاد آشور والقضاء على حليفه دونانو رئيس قبيلة كمبولو الذي قام الملك آشور–بان–آبلي (آشوربانيبال) بقتله هو وأخيه[٣]، بعدها نصب اومانيگاش ملكاً على عرش بلاد عيلام وذلك في مدينة مداكتو[٤]، كما نصب أخيه تاماريتو ملكاً على مدينة خيدالو[٥].

وعلى الرغم من ذلك فقد استمرت بلاد عيلام في إثارة المشاكل بدعم شمش–شم–اوكين[٦] شقيق الملك آشور–بان–آبلي(آشوربانيبال) أثناء تمرده ضد أخيه الملك، لذا

الخاتوني، عبد العزيز الياس،"علاقات العراق القديم مع بلاد عيلام حتى ٦٣٩ق.م"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ١٩٩٩، ص١٨٩.

(١) الدوري، المصدر السابق، ص١٠٢.

(٢) بيت أمبي (Bit-Imbi): هي إحدى المدن الملكية القديمة في بلاد عيلام تقع بالقرب من مدينة الدير (الواقعة على الحدود العراقية الإيرانية). يراجع: الراوي، فاروق ناصر، المصدر السابق، ١٩٨١، ص١٥٥. وكذلك يراجع: سفر، فؤاد، "بدرة تأريخها وأهميتها الأثرية"، مجلة سومر، المجلد ٧، ١٩٥١، ص٥٥.

(٣) الدوري، المصدر السابق، ص١٠٥.

(٤) مدينة مداكتو (Madaktu): عاصمة عيلامية تتطابق حالياً مع تبة بتاك–بادكي شمال غربي مدينة شوش(سوسة) في محافظة خوزستان (الاحواز) جنوب غربي ايران. Parpola, Op.Cit, 2001, P.12.

(٥) مدينة خيدالو (Ꭻidalu): هي إحدى المدن العيلامية الملكية تقع جنوب غرب بلاد عيلام. يراجع: Parpola, Op.Cit., 1970, P.160f

(٦) قام الملك آشور–آخ–ادّينا بتنصيب أبنه آشور–بان–آبلي على عرش بلاد آشور أما أبنه شمش–شم–اوكن فقد عينه على عرش بلاد بابل، وقد نشبت إبان حكم الملك آشور–بان–آبلي خلافات بين الأخوين أدت إلى قيام الملك آشور–بان–آبلي بحملة ضد شمش–شم–اوكن في عام ٦٥٢ق.م انتهت عندما أقدم الأخير على حرق نفسه في قصره. للمزيد يراجع: الراوي، فاروق ناصر، المصدر السابق، ١٩٨١، ص١٥٥. وكذلك يراجع: الدوري، المصدر السابق، ص١١٠–١١٥.

فقد عَمد الملك آشور–بان–آپلي إلى توجيه الحملات ضدها من أجل إنهاء تدخلها في شؤون بلاد آشور في حملته الثامنة وذلك في عام ٦٤٣ق.م[١].

أولاً : المشهد الفني الخاص بالحملة الخامسة

تمثل المنحوتات الجدارية[٢] المنفذة على جدران الغرفة (XXXIII) [٣] من القصر الجنوبي الغربي العائد للملك سين–آخ–اريبا (سنحاريب)[٤] أدق ما وصل إليه الفن السردي–القصصي في بلاد الرافدين بشكل عام وفي العصر الآشوري الحديث بشكل خاص، إذ مُثلت عناصر المشهد الفني بشكل مكتظ ومتداخل كأنها تروي قصة ما حدث فعلاً وفق تسلسل تأريخي، إذ كانت منفذة على ستة ألواح جدارية[٥]، وُزعت على جانبي المدخل (P) للغرفة (XXXIII) [٦]، رُتبت كل ثلاثة منها على جانب، تصّور الألواح التي كانت إلى الغرب من المدخل، مشهد المعركة قرب نهر الاولاي ومصرع الملك العيلامي تيومان (الشكل٥٨)، أما الألواح الجدارية التي كانت إلى الشرق من المدخل، فقد ضمت مشهد الموكب المار أمام الملك آشور–بان–آپلي (آشوربانيبال) في مدينة اربيلا (أربيل حالياً)، فضلاً عن مشهد تنصيب الملك اومانيگاش أبن الملك اورتاكو في مدينة مداكتو. (الشكل٥٩).

---

(1) ARAB, Vol. II, P. 306-307.

وكذلك يراجع: الدوري، المصدر السابق، ص١٢٣–١٢٧.

(٢) نفذت هذه المنحوتات البارزة على ألواح حجرية من نوع pindu وهو حجر أحمر شبه كريم كان يُجلب من منطقة جودي داغ في شمال بلاد الرافدين. يراجع: الجبوري، المصدر السابق، ٢٠١٠، ص٤٤٩. وكذلك يراجع: Frahm, Op.Cit., P.13; 151.

(٣) وجدت منحوتات جدارية في القصر الشمالي، في مدينة نينوى، العائد للملك آشور–بان–آپلي تصّور مشهداً فنياً يتعلق بالحملة الخامسة أيضاً يُشابه ما مُثل في الغرفة XXXIII من قصر الملك سين–آخ–اريبا، مع وجود بعض الاختلافات اليسيرة في تسلسل الأحداث وتفاصيل العناصر الفنية المنفذة. وسوف نناقشها عند عرض منحوتات الغرفة XXXIII والتي تعد الأقدم من حيث التنفيذ والأقرب إلى وقت حدوث الحملة. للمزيد عن المنحوتات الجدارية في القصر المركزي يراجع: Reade, Op.Cit., 1979b, P.96f.

(٤) أقام الملك آشور–بان–آپلي في قصر جده سين–آخ–اريبا في بداية حكمه ثم انتقل إلى قصره الشمالي في مدينة نينوى. يراجع: الدوري، المصدر السابق، ص١٤٩.

(٥) وجدت كِسر من ألواح حجرية إلى اليسار من الألواح السليمة المتبقية، بعضها محفوظ الآن في المتحف البريطاني تحت الرقم (BM.124804)، والبعض الآخر عُثر عليه في أسس المباني المقامة فوق الطبقات الأثرية العائدة للعصر الآشوري للمزيد يراجع: Russell, Op.Cit., 1999, P.167.

(٦) للمزيد عن الغرفة XXXIII يراجع: Russell, Op.Cit., 1991, P.63.

نُفذت على هذه السلسلة الحجرية العديد من الكتابة المنقوشة، والتي كانت تصف الأحداث المهمة في تلك المشاهد الفنية السردية وتجلب نظر المشاهد نحو الحدث المهم في الحقول المكتظة بالعناصر الفنية[١].

تشير الأحداث في الألواح (١-٣)[٢] وهي تتجه من جهة اليسار إلى اليمين، والتي كانت مقسمة إلى حقول أفقية ينتقل سرد الحدث فيها من لوح إلى آخر ويستمر عبر الحقول البالغ عددها بشكل عام حقلين في كل لوح، فضلاً عن وجود تقسيمات ثانوية أخرى في عدد من الألواح جاءت لتلائم تسلسل الأحداث وتعبر عنها بشكل أدق.

لم يبق من الحقل العلوي إلا أجزاءً يسيرة، يعود الجزء الأول منها إلى اللوح الأول، والذي يظهر فيه رجلان يقومان بطحن عظام أسلافهما [٣]وهما من أولاد نابو-شوم-ارش الذي ساند العيلاميين مع بيل-اقيشا الكمبولي ضد الملك آشور-بان-آپلي (اشوربانيبال)، في حملته الأولى على بلاد عيلام عام ٦٦٧ق.م[٤] (الشكل٦٠). أما الجزء الثاني فيعود إلى أللوح الثالث، والذي صُور فيه صف من الأسرى العيلاميين، وهم يتحركون باتجاه اليمين[٥].

أما الحقل الثاني (الرئيس) فقد صُّور عليه من جهة اليسار تل يمتد على كامل اللوح الحجري، وقد انحدرت من على سطحه القوات الآشورية، والتي ضَمت صنوف الفرسان والنبالة والمشاة[٦]، وهي تتجه نحو الجيش العيلامي، أما من جهة اليمين فيظهر نهر (نهر الاولاي) بمجرى عمودي (رأسي)[٧]. يحصر هذان العنصران بينهما حقول أفقية ثانوية،

---

[١] للمزيد يراجع الصفحة (١٦٠) من المبحث نفسه.

[٢] هذه الألواح محفوظة الآن في المتحف البريطاني تحت الرقم (BM. 124801). يراجع:
Wäfler, Op.Cit., P.372.

[٣] للمزيد يراجع تفاصيل الحملة على الاسطوانة (B): ARAB, Vol. II, P.329, No.857.

[٤] الدوري، المصدر السابق، ص١٠١.

[٥] تمثل أحداث هذا الحقل نهاية حملة الملك الثانية بعد هزيمة ومقتل تيومان وذلك عندما توجه الملك إلى قبيلة كمبولو أثناء عودته إلى بلاد آشور وقام بمعاقبة المتمردين ضد النفوذ الآشوري.
Gerardi, Op.Cit., 1995, P.35.

[6] Yadin, Op.Cit., P.445.

[٧] رُسمت المياه في الفن الآشوري بشكل خطوط مستقيمة تتخللها في بعض الأحيان خطوط لولبية، وبهذا فإن النهر يتجاوز مستوى خط الأرضية، الذي يفصل بين المشاهد الفنية في كل حقل أفقي، ويمتد على أكبر مساحة ممكنة من الأرض والذي يعرف بالتصوير الرأسي. يراجع: Reade, Op.Cit., 1980a, P.73.

ينتقل سرد الحدث فيها من لوح لآخر، إذ ضمت تفاصيل احتدام المعركة، يبدأ المشهد السردي براوية الحدث من وسط الحقل العلوي، والذي تعرض لبعض الضرر، إذ يظهر الملك تيومان وأبنه تاميرتو وهما يسقطان من العربة الملكية بشكل ملفت للنظر، فقد صُور جسديهما بشكل منحني وبدت أطرافهما وكأنها سائبة في الهواء، تظهر قبعة الملك وقد سقطت من رأسه (الشكل٦١). والى اليمين من هذا المشهد، يظهر تيومان وأبنه مرةً ثانية ولكنه أصيب بسهم(الشكل٦٢) ويقوم أبنه تاميرتو بسحبه من يده اليسرى محاولين الهرب(الشكل٦٣)، من دون جدوى إذ ينتقل الفنان إلى وصف حالتهم في المرحلة التالية، والتي يظهر فيها تيومان وقد انكب على وجهه بينما يقوم أحد الجنود الآشوريين باحتزاز رأسه[١]، والى جانبه صُورت جثة مقطوعة الرأس وبالقرب منها جندي آشوري يقوم بضرب تاميرتو بهراوة على رأسه(الشكل٦٤).

تجدر الإشارة هنا إلى أن الفنان الآشوري أراد التعبير عن تسلسل الحدث لهذا عمد إلى تصوير جثة مقطوعة الرأس إلى جانب تيومان أثناء قطع رأسه، ليوضح للناظر حالة تاميرتو قبل قطع رأسه وبعدها[٢]، وهذا ما تم ذكره فعلاً في النصوص المسمارية المنقوشة على المنحوتات الجدارية نفسها.

بعد هذا الحدث الذي أحتل مركز الحقل العلوي وأستمر باتجاه اليمين، يظهر جنديان آشوريان في الحقل الوسطي، وهما يتجهان إلى جهة اليسار، إذ انحنى الأول لالتقاط غطاء الرأس الخاص بتيومان، بينما صُور الجندي الثاني وهو يسير وقد رفع بإحدى يديه رأس تيومان، الذي يمكن تمييزه من شعره المجعد والمنحسر. وفي وسط هذا الحقل، والى الأسفل من مشهد العربة المحطمة العائدة للملك وأبنه، صُور جندي آخر يحمل رأساً ثانياً يمثل رأس تاميرتو (الشكل٦٥).

إن توجه الجنديان الآشوريان، يُشير إلى تحول سير الأحداث وتسلسلها من جهة اليمين إلى جهة اليسار، إذ يمكن متابعة الحدث عند يسار الحقل العلوي، فقد صُور الرأسان المقطوعان مرة أخرى[٣] يرفعهما جنديان آشوريان قاما بعرضهما أمام الجنود العيلاميين الذين وقعوا في الأسر، كما صُورت عربة فيها جنود آشوريون، حمل أحدهم رأس الملك تيومان ويبدو أنه أراد

---

(1) Bahrani, Z. "The King's Head" IRAQ, Vol. LXVI, Part 1, 2004, P.115.
(2) Watanabe, Op.Cit., P.107.
(3) Dolce, R., "The Head of Enemy" in Sculptures From The Palace of Nineveh: An Example of "Cultural Migration". IRAQ, Vol. LXVI, 2004, P.124.

التوجه به إلى الملك الاشوري(الشكل٦٦). والى الخلف من العربة، مُثل العديد من الجنود وقد وقف أمامهم كتبة مرافقين للحملة العسكرية، وهم يقومون بإحصاء خسائر العدو، وقد كدُست الرؤوس المقطوعة أمامهم[١].

ثم يذهب الفنان إلى بيان حال أتباع تيومان بعد هزيمته ومصرعه في المعركة، إذ يظهر إيتوني قائد تيومان وهو محاط بالجنود الآشوريين الذي يحاول أحدهم قطع رأسه(الشكل٦٧). أما اورتاكو صهر تيومان فقد استسلم لجندي آشوري. وسقط على الأرض، في ساحة المعركة بعد أن قُطعَ قوسه[٢](الشكل٦٨).

يبدو واضحاً من دراسة المشاهد الفنية على الألواح (١-٣)، أن الفنان أراد التعبير عن ترتيب الأحداث وفق تسلسل مكاني وزماني، إذ يبدأ الحدث من وسط الحقل العلوي، والذي ابتعد عن التل نقطة انطلاق الجيش الأشوري وهذا يُشير إلى انقضاء مدة معينة من الزمن قبل أن يضعف تيومان ويهزم في المعركة ومن ثم يُقطع رأسه، في مشهد لاحق، أقترب كثيراً من النهر الممتلئ بجثث الجنود العيلاميين، والذي أصطبغ لونه باللون الأحمر لكثرة ما جرى فيه من دم الأعداء، بعدها ينتقل الفنان بالمُشاهد عبر الحقل الوسطي، الذي تكرر فيه ظهور الرأس تعبيراً عن استمرار الحدث نفسه وتأكيده[٣]. أما تمثيل العربة وهي متجهة بعكس نقطة انطلاق المعركة، والمتمثلة بالتل، فيشير إلى توجه الجند برأس تيومان باتجاه العاصمة الآشورية أو الملك آشور-بان-آبلي (آشوربانيبال). وبهذا فإن مشهد المعركة لم يكن مشهداً مكتظاً بالعناصر الفنية، المتمثلة بأعداد كبيرة من الجنود الآشوريين والعيلاميين وما رافقهم من أسلحة وعربات كانت مبعثرة في ارض المعركة، وحسب، بل جاء تعبيراً دقيقاً عن تسلسل الحدث زمنياً ومكانياً في الوقت نفسه.

وعلى الجانب الآخر من المدخل رُصفت الألواح الحجرية (٤-٦) [٤]، والتي قسمت إلى أربعة حقول أفقية رئيسة، قُسم بعضها إلى حقول ثانوية أخرى أصغر حجماً[١](ينظرالشكل٥٨)

---

[١] الجميلي، المصدر السابق، ٢٠٠٥، ص٧٢.

[٢] Russell, Op.Cit. 1999, P.173.

[٣] Watanabe, Op.Cit., P.103.

[٤] هذه الألواح محفوظة الآن في المتحف البريطاني تحت الرقم (BM. 124802)
Wäfler, Op.Cit. , P.372

يمتد على طول اللوح الأسفل مشهد يمثل المعركة الممثلة على الألواح الجدارية المذكورة أنفاً، إذ تظهر آثار المعسكرات المدمرة، والنهر الممتد على طول الألواح الحجرية الثلاثة، وقد مُلئت مياهه بجثث الأعداء ومعداتهم الحربية، والى الأعلى من هذا الحقل، تظهر القوات الآشورية منذ بداية اللوح الرابع وهي متجهة نحو اليمين وتستمر حتى اللوح الخامس، وفي وسط الحقل يظهر جندي آشوري يتقدم عربات آشورية، وقد جثى أمامه العديد من العيلاميين، يقف خلفهم موكب ضَمَ موسيقيّن فضلاً عن نساء وأطفال، يبدو واضحاً من تفاصيل المشهد. إن الفنان أراد أن يُصور جزءاً من الاحتفال الخاص بتنصيب الملك اومانيگاش، إذ نرى في الحقل الذي يعلوه، وتحديداً في وسطه، جندياً آشورياً يسحب رجلاً عيلامياً من إحدى يديه، يُمثل هذا الرجل اومانيگاش الذي يتبعه نحو اليمين(الشكل٦٩)، حيث صُورت على اللوح السادس مدينة مسورة ومحاطة بنهر تمثل مدينة مداكتو، التي تم تنصيب الملك العيلامي فيها(الشكل٧٠). يعلوه حقل يظهر فيه موكب يتجه إلى اليمين يقابله موكب آخر يتجه إلى اليسار. يتعارض مع الموكب الأول في اللوح الخامس. وفي الحقل العلوي، يبدأ المشهد من اللوح الرابع، والذي قُسمَ إلى حقلين، يظهر في الحقل الأسفل منه، رجلان يقوم جنود الآشوريون بقطع لسانيهما بأمر من أحد رجال البلاط الملكي الواقف على جهة اليسار، وقد رفع إحدى يديه ليُعطي الأوامر. وفي الحقل العلوي، يظهر الرجلان ذاتهما، وقد أقدم الجنود الآشوريين على سلخ جلديهما وهما أحياء، ويمكن تشخيص هذان الرجلان على أنهما مانو–كي–اخي (Manukiahhe) الضابط عند دونانو رئيس قبيلة كمبولو ونابو–اوصالي(Nabu-usalli) المنصب أيضاً في بلاد كمبولو(الشكل٧١) وفي الحقل نفسه، يظهر دونانو وأخيه سامگونو، وقد اقتيدَ كل منهما من قبل جنود آشوريين وعلق في عنق دونانو رأس تيومان المقطوع في المعركة كما عُلق رأس ابنه تاميرتو بعنق سامگونو.(الشكل ٧٢)

وفي وسط الحقل وتحديداً على اللوح الخامس، يظهر موكب متجه نحو الملك اشور–بان–آپلي(اشوربانيبال) الواقف في عربتهِ الملكية، في اللوح السادس، وقد صُّور بحجم كبير، إذ أمتد على كامل الحقل العلوي. أما الحقل السابق (الخامس) فقد كان مقسم إلى قسمين، وقد ظهر فيهما الرسولان اللذان بعث بهما الملك الاورارتي روسا، فضلاً عن الرسولان اللذان بعث بهما الملك تيومان عندما طلب من الملك آشور–بان–آپلي (اشوربانيبال) استعادة أولاد

---

(1) Read, <u>Op.Cit</u>., 1979b, P.94.

اورتاكو بعد فرارهم إلى بلاد أشور(يراجع الشكل ٥٩)، إذ أشارت الكتابة المنقوشة إلى أسماء الرسولين العيلاميين وهما نابو–دامق(nabu-damiq) وامبادارا (Umbadare) –حاملي الرسالة الوقحة– كما يصفهم الملك آشور–بان–آپلي (اشوربانيبال) في كتاباته، ويبدو أن هذا الحدث قد وقع في مدينة آربيلا أثناء احتفال الملك آشور–بان–آپلي بالنصر على أعدائه، وقبل عودته إلى مدينة نينوى، إذ قام بعدها بقتل دونانو وسلخ جلده[١].

وأخيراً تجدر الإشارة إلى إن هناك اختلافات من ناحية ترتيب الأحداث في حقول المشاهد الفنية المنفذة على جدران الغرفة (XXXIII) في القصر الجنوبي الغربي، وتلك المنفذة على جدران الغرفة (I) في القصر الشمالي[٢]. إذ ضمت الأخيرة تفاصيل أكثر عن الموكب الخاص باحتفال مدينة أربيل وعن تنصيب الملك اومانيگاش في مدينة مداكتو.

لقد ناقش الباحث ريد (Reade) هذا الاختلاف ووضعه في مخطط يوضح توزيع المشاهد بالنسبة للمدخل في كلتا الغرفتين[١]. الأول خاص بالغرفة (XXXIII) أما الثاني فيمثل توزيع المشاهد في الغرفة (I) وهما كالأتي:

١– استعراض (موكب) اربيل	المدخل	عرض دونانو في نينوى
تنصيب اومانيگاش في سوسه	p	معركة تل توبا ونهاية تيومان
٢– موكب اربيل	المدخل	؟
مدينة مداكتو + نهاية المعركة		معركة تل توبا

اتجاه سير الأحداث ←

إن هذا الاختلاف بين الاثنين ربما يرجع سببه إلى الفاصل الزمني بين تنفيذ الحدث الأول الغرفة (XXXIII) والحدث الثاني الغرفة (I) إذ نُفذَ الأول مباشرة بعد حدوث الحملة عندما قام فنانو الملك باستغلال الألواح الجدارية في الغرفة (XXXIII) والتي كانت خالية من الزخارف

---

(١) الدوري، المصدر السابق. ص١١١.

(٢) هذه الألواح محفوظة الآن في المتحف البريطاني تحت الرقم المتحفي (BM. 124941). يراجع:
Wäfler, Op.Cit, P.371.

(٣) للمزيد يراجع: Reade, Op.Cit. 1979b, P.100f.

لتسجيل هذه الحملة المهمة التي تكللت بالانتصار على تيومان ودونانو. أما المشهد الثاني فقد نُفذ في حدود العام ٦٤٥ ق.م وهذا ما جعل الفنان يختزل بعض الأحداث في الغرفة الثانية ويُجري بعض التعديلات على ترتيب الأحداث. أو ربما كما يذكر بعض الباحثين إن ترتيب المنحوتات في الغرفة (I) جاء مطابقاً لما تم ذكره في الرقم الطينية التي تحمل تفاصيل الحملة، وعلى الرغم من ذلك فإن هناك بعض التفاصيل التي تم ذكرها في الرقم الطينية لم يتم تمثيلها في المشهد الفني(١) لذلك نرى أن عامل الزمن هو الأكثر قبولاً.

ثانياً: الكتابة المنقوشة على المشهد الفني

تلعب الكتابة المنقوشة دوراً هاماً في أنموذجنا هذا، نظراً لما تبينه هذه الكتابة من تفاصيل دقيقة عَبرت عن سير الأحداث وفق تسلسل زماني ومكاني، فضلاً عما قدمته الكتابة المنقوشة من

(1) Russell, Op.Cit, 1999, P.181.

أسماء لأبرز الشخصيات الممثلة في الحدث، إذ لولا وجودها في عدد من الأماكن على المنحوتة الجدارية، لظل كثير من هذه الشخصيات ومصيرها مجهولاً للقارئ آنذاك وحتى وقتنا الحاضر.

وفيما يأتي ذكر للكتابات المنقوشة على المنحوتات الجدارية التي كانت تزين جدران الغرفة (XXXIII) في القصر الجنوبي الغربي بمدينة نينوى(١)، وحسب تسلسل الألواح التي نقشت عليها.

١. **اللــوح الأول:** الكتابـة المنقوشـة علـى الحقل الأعلـى مـن جهـة اليسـار، فـوق العربـة المتجهـة إلى اليسار.

	القراءة بالحرف اللاتيني	القراءة بالحرف العربي	
1	SAG.DU mte-um-[man] MAN KUR NIM.MA.KI	شاكَ . دو م تـ; – أمـ – [مَن] مان كور نيم . ما . كي	١
2	ša in MURUB4 tam-[ja-ri KU5-su]	شَ اِن موروب٤ تمـ– [خَـ–رQ كوه– سُ]	٢
3	a-ju-ru-u ÉRIN.JI.A-[ya] a-na bu-us-[su-rat]	اَ – خُ – رُ – اُ ا!برين٢. خي .ا– [يَ] اَ– نَ بُ – اُسـ – [سُ – رَت]	٣
4	ja-de-e ú-šaj-ma-tu a-na KUR Aš+[ŠUR.KI](2)	خَ – د;– h أُ٢– شَخ – مَ – طُ اَ– نَ كور اَشـ + [شور . كي]	٤
الترجمة: رأس تيو[مان، ملك عيلام]، الذي [قطعهُ] جندي عادي في جيشي في وسط [المعركة] ليجلبوا لي [الأنباء] السارة، أسرعوا بإرساله إلى بلاد آشور.			

٢. **اللوح الثاني:** الكتابة المنقوشة على الحقل الوسطي بالقرب من أحد الجنود الآشوريين المتجه نحو اليمين.

(١) لقد تم العثور على العديد من الكتابات المنقوشة العائدة إلى عصر الملك اشور–بان–آبلي البالغ عددها ٣٤ كتابة، كان ستة كتابات خاصة بمعركة نهر الاولاي المنفذة في الغرفة XXXIII من القصر الجنوبي الغربي واثنان فقط منفذة على المنحوتات الجدارية التي تزين الغرفة I في القصر الشمالي للمزيد يراجع:
Gerardi, Op.Cit., 1987, P.92f.

(2) Streck, Op.Cit., P.312 ; Gerardi, Op.Cit., 1987, P.274.

	القراءة بالحرف اللاتيني	القراءة بالحرف العربي	
1	^{m}ur-［ta］-ku ｊu-ta-nu ^{m}te-um-man	ᵐ أُر- [تَ] – كُ خَ – تَ – نُ ᵐ تَ; – أُمـ – مَن	١
2	šá ina [u+-+]i mauｊ-ｊu-+u la iq-tú-u ZI.MEŠ	شَ٢ اِنَ [أُصـ – صـ]ِ مَأُخ – خُ – صُ لَ يِق – تُ٢ – أُ زي . مـ!بش	٢
3	a-na ［na］-[k]as SAG.DU ra-ma-ni-šú DUMU KUR AŠ+ŠUR	اَ – نَ [نَ] – [كـ]َس ساگ . دو رَ –مَ– نِ– شُ٢ دومو كور اش+ شور	٣
4	i-šá-si-[ma] um-ma al-ka SAG.DU KU_5-is	يِ – شَ٢ – سِ – [مَ] أُمـ – مَ اَلـ – كَ ساگ . دو كو٥ – اِس	٤
5	IGI LUGAL EN-ka i-ši-[ma] le-eqí MU SIG_5 -tim(1)	ايگي لوگال ا!ين – كَ يِ – شِ [مَ] لـ; – h – قQ٢ مو سيگ٥ – تِم	٥
الترجمة: اورتاكو، صهر تيومان، الذي جُرح بسهم، لكنه لم يمتْ، نادى آشورياً ليقطع رأسه، قائلاً: تعال، اقطع رأسي. آتِ به أمام الملك، سيدك، وأجعل لنفسك مجداً.			

(1) للمزيد عن النص المسماري ينظر:
Streck, Op. Cit., P.314 ; Gerardi, Op.Cit., 1987, P.274f.

٣. **اللوح الثالث:** ضم كتابتين منقوشتين متجاورتين، في الحقل العلوي الثانوي، ضمن الحقل الثاني الأفقي. جاء في الكتابة الأولى من جهة اليمين ما نصه:

	القراءة بالحرف العربي		القراءة بالحرف اللاتيني
١	م تـ; – أُمـ – مَن اِنَ مِـ٢– قِت طـ;٣– h– مـ;	1	mte-um-man ina mi-qit ṭè-e-me
٢	اَ– نَ دومو.اُش – شُ٢ يِقـ–بُـ – اُ٢	2	a-na DUMU.UŠ-šú iq-bu-ú
٣	شُ – لـ; – h گيش . بان	3	šu-le-e GIŠ.BAN[1]
الترجمة: تيومان، بيأس، قال لابنه: التقط القوس.			

أما الكتابة الثانية، فقد جاء فيها:

	القراءة بالحرف العربي		القراءة بالحرف اللاتيني
١	م تـ; – أُمـ – مَن مان كور نيم . ما . كي شَ٢ اِنَ مـn٣ دَنـ – نQ	1	mte-um-man MAN KUR NIM.MA.KI šá ina MÈ dan-ni
٢	مُخ – خُ – صُ م تمـ – رQ– اِ تُ٢ دومو– شُ٢ [گال] – اُ	2	muǰ-ǰu-+u mtam-ri-i-tú DUMU-šú [GAL]-u
٣	شو . II – سُ يِصـ – بَ – تُ – مَ اَ – نَ شُ – زُ – اُب [زي . مـ!بش] – شُ	3	ŠU.II-su i+-ba-tu-ma a-na šu-zu-ub [ZI.MEŠ]-šú
٤	ينِـ – نبَ – تُ٢ يِخـ – لُ – پُ قـ;٢– ر(ب قِشـ – تِ)	4	in-nab-tú iǰ-lu-pu qé-reb qiš-ti
٥	اِنَ كو – تِ ان. شار٢ اُ د ١٥ اَ – نرَ– شُ – نُ – تِ	5	ina KU-ti AN-ŠÁR u d.15 a-nar-šú-nu-ti

---

(1) Weidner, Op.Cit., P.178 ; No.7a ; Gerardi, Op.Cit., 1987, P.275.

6	SAG.DU-šú-nu KU₅-is mi-iј-ret a-јa-meš(1)	ساگ .دو– شُ٢– نُ كو٥– اِس مِ – اِخ – ر 0ت اَ – خَ – مـ ;ش	٦
الترجمة:تيومان، ملك عيلام، جُرح في معركة ضارية. تاميرتو، ابنه الأكبر سناً أمسكه بيده، وفر لينجوا. إختبآ في وسط غابة، بعون آشور وعشتار قتلتهما، قطعت رأسيهما الواحد أمام الآخر.			

٤. **اللوح الرابع:** توجد كتابة منقوشة في الحقل العلوي، تفذت إلى الأعلى من رجلين كان جنديان آشوريان يقومان بسلخ جلديهما، وقد جاء فيها ما يأتي:

	القراءة بالحرف اللاتيني	القراءة بالحرف العربي	
1	m ( ) m( ) UGU AN.[ŠAR]	م ( ) م ( ) اوگو ان . [شار]	١
2	DINGIR ba-ni-ya iq-bu-ú sil-la-tú ［GAL］-tu	دينگير بَ – نِ – يَ يِق – بُ –أُ٢ سِل – لَ – تُ٢ [گال] – تُ	٢
3	EME-šú-nu áš-lu-up aš-ј u-ta KUŠ-u-šú-un(2)	ا!بمـn– شُ٢– نُ اَشـ٢– لُ –اُپ اَش – خُ – طَ كوش – اُ – شُ٢ – اُن	٣
الترجمة: السيد(٣) ( ) والسيد ( )، قالا إهانات عظيمة ضد آشور الإله، خالقي. قلعتُ ألسنتهم، سلخت جلودهم.			

---

(1) Weidner, Op.Cit., P.180 ; No.9 ; Gerardi, Op.Cit., 1987, P.276.

(2) Weidner, Op.Cit., P.184, No.28.

وللمزيد ينظر: Gerardi, Op.Cit., 1987, P.276.

(٣) ترك اسم هذان الرجلان فارغ. للمزيد ينظر الصفحة (١٥٦) من المبحث نفسه.

٥. **اللوح الخامس:** نقشت كتابة وصفية على الحقل الوسطي والى الأعلى من جندي آشوري يسحب رجلاً من يده. جاء فيها ما نصه:

	القراءة بالحرف العربي	القراءة بالحرف اللاتيني	
١	[م أُمـ – مَنـ] – ا – گَش مُنـ – نبَـ – تُ٢ ايرِ٣ شَ يـِصـ – بـَ تُ٢ گيرِ٣ . II – يَ	[mum-man]-i-gaš mun-nab-tú ÌR ša i+-ba-tú GÌR. II.ya	1
٢	اِنَ h – پِ;ش پِـ – يَ اِنَ خول٢ . مـ!بش قـ;– [ر0ب] كور مـَ –رَكـ–ت ;	ina e-peš pi-ya ina JÚL.MEŠ qe-[reb] KUR ma-dak-te	2
٣	أُ اورو [شـُ] – شـَ٢ – اَن لو٢ – شـُ – أُتـ – ساگـ –يَ شَ٢ [اَشـ]–پُـ– رُ	u URU [šu]-šá-an LÚ.šu-ut-SAG-ya šá [aš]-pu-ru	3
٤	أُ٢– [شـ;] – رQبـ – [مَ] [أُ٢]– شـ;– [شِبـ] – شُ٢	ú-[še]-rib-[ma] [ú]-še-[šib]-šú	4
٥	اِنَ گيش . گو . [زا] م تـ; – أمـ – [مَن شَ٢ يـِكـ] – [شـُ] – [دَ] شو. II – اَ – اَ	ina GiŠ.GU.[ZA] mte-um-[man šá ik]-[šu]-[da] ŠU.II-a-a(1)	5
الترجمة: اومّانيگاش الهارب، الخادم الذي خضع لي. بأمري، الذي كنت أرسلتُ معه...، أتى به ببهجة إلى سوسا ومداكتو وأجلسه على عرش تيومان، الذي هزمته.			

(1)Weidner, Op.Cit., P.182, No.17.
وللمزيد ينظر: Gerardi, Op.Cit., 1987, P. 277.

٦. **اللوح السادس:** تصف الكتابة المنقوشة في الحقل العلوي، المنفذة إلى الأعلى من عربة الملك آشور–بان–آبلي(اشوربانيبال)، وصول السفراء الاورارتيين وغيرهم إلى مدينة اربيلا إذ يذكر الملك فيها:

	القراءة بالحرف اللاتيني	القراءة بالحرف العربي	
1	[a]-[na]-ku ^{m}AN.ŠÁR.DÙ.A LUGAL KUR AŠ+ŠUR.[KI]	[اَ] – [نَ] – كُ م ان . شار٢ . دو٣ . ا لوگال كور اش + شور . [كي]	١
2	[ša] ma KU-ti AN.ŠÁR u ^{d}15 EN.MEŠ-ya LÚ.[KÚR.MEŠ]-ya(?)	[شَ] اِنَ كو – تِ ان . شار٢ أُ د ١٥ ا!بن . مـ!بش – يَ لو٢ . [كور٢. مـ!بش] – يَ (؟)	٢
3	ak-šú-du am-+u ma-la lìb-bi-ya ^{m}[ru]-sa-a	اَك – شُ٢ – دُ اَمـ – صُ مَ – لَ لِبـ٣ – بِ – يَ م [ر} – سَ – اَ	٣
4	LUGAL KUR ur-ar-[ṭa] da-[na-an] AN.[ŠÁR EN]-ya iš-me-me	لوگال كور أُر – اَر – [طَ} دَ – [نَ – اَن] ان . [شار٢ ا!بن]– يَ يِشـ – مـ; – مـ;	٤
5	pu-luḫ-tú LUGAL-ti-ya iš-ḫu -[up-šú-ma] LÚ.MAḪ.MEŠ-šú	پُ – لُخ – تُ٢ لوگال – تِ – يَ يِشـ – خُ – [اُپ– شُ٢– مَ] لو٢ ماخ .مـ!بش – شُ٢	٥
6	a-na šá-'-al šul-[me]-ya iš-pu-ra ana qé-reb 4.DINGIR.KI	اَ – نَ شَ٢– أ – اَل شُلـ – [مـ;] – يَ يِشـ – پُ – رَ اَنَ قـ;٢ – ر0ب ٤ دينگير . كي	٦
7	^{md}PA.SIG$_{5}$ ^{m}um-ba-da-ra-a LÚ.MAḪ šá KUR NIM.MA.KI	م د پا . سيگ٥ م أمـ – بَ – دَ رَ – اَ لو٢ . ماخ شَ٢ كور نيم . ما . كي	٧
8	it-ti GIŠ.ZU.MEŠ [Ši]-pir me-ri -iḫ-tú ul-ziz ina maḫ-ri-šú-un(1)	اِتـ – تِ گيش. زو.مـ!بش [شِ]– پر مـ; – رِ – اِخـ – تُ٢ اُلـ – زِز اِنَ مَخـ – رِ	٨

(1) Gerardi, Op. Cit., 1987, P.278.

	– شدُ٢–أُن		

الترجمة: أنا آشور–بان–آپلي، ملك العالم، ملك بلاد آشور، الذي بعون آشور وعشتار أسيادي قهرتُ أعدائي وحققت رغبات قلبي. روسا، ملك اورارتو، سمع بقوة آشور، سيدي وغمره خوفٌ من مَلكيتي، فأرسل نبلاءَهُ للاستخبار عن صحتي في وسط اربيلا، جعلت نابو– دامق وامبادارا، من نبلاء عيلام، يقفان أمامهم (أمام الآلهة) مع ألواح الكتابة المحتوية على الرسائل الوقحة.

ووجدت كتابة تعريفية أخرى على اللوح نفسه يُذكر فيها أسم مدينة مداكتو (كور مَ – دَك – ت) KUR ma-dak-te[١]

ثالثاً: سرد الحدث في النصوص المسمارية

لقد تم سرد إحداث الحملة الخامسة للملك آشور–بان–آپلي (اشوربانيبال) في العديد من المصادر المسمارية، والتي ساعدت كثيراً في معرفة تسلسل الحدث الزماني والمكاني المصور في المشهد الفني والتعرف على الكثير من الأشخاص الممثلين فيه. ومن أبرز هذه النصوص المسمارية مجموعة من الرقم الطينية التي دوّنت عليها فقرات ملخصة عن أحداث الحملة، وكان عدد من هذه الفقرات يوازي الأحداث المصورة على المنحوتات الجدارية. وربما يعود سبب ذلك إلى أنها أُعدت لتُنقش على المنحوتات الجدارية فعلاً، خاصة وقد نُفّذ البعض منها على المنحوتات الجدارية[٢]، أو كما يعتقد بعض الباحثين[٣]. أن الفنان قد أعتمد على هذه النصوص في ترتيب تسلسل الأحداث على المنحوتات خاصةً وتحديداً المشهد المنفذ على المنحوتات الجدارية التي تُزين القاعة (I) في القصر الشمالي بمدينة نينوى.

قام الباحث فايدنر (Widner) بقراءة هذه النصوص، والتي أعطاها التسلسل (G-A)[٣]، كان أهمها الرقيم (A) نظراً لاحتوائه على (٣٨) تعليقاً أو فقرة أعطت ملخصاً عن سير أحداث الحملة ووصف لحالة الأعداء وتسمياتهم، فضلاً عن انه كان الأطول بين مجموعة

---

(1) Wäfler, Op.Cit., P.294.
(2) Gerardi, Op.Cit., 1987, P.96
(3) Reade, Op.Cit., 1979b, P.101.

(٣) إلى جانب هذه الرقم الطينية هناك الرقيم H الذي قام الباحث بوركر (Borger) بدراسته فضلاً عن الرقيم المحفوظ في المتحف البريطاني تحت الرقم (BM:83-1-18-44) للمزيد يراجع:. Widner, Op.Cit., P.12.

النصوص الأخرى، نُفذ منها (٨) فقرات فقط على المنحوتات ستة منها على منحوتات الغرفة (XXXIII) وفقرتان على منحوتات الغرفة (I)[١].

يبدأ سرد الحدث في النصوص المسمارية المدونة على الرُقم الطينية، عندما بدأ الملك الملك آشور–بان–آبلي (اشوربانيبال) بمساعدة أولاد الملك اورتاكو، اومانيگاش وأخيه الثالث تاماريتو، بالعودة إلى بلاد عيلام. ثم تستمر النصوص المسمارية بذكر أسماء بعض الحكام الذين خضعوا سلمياً لقوة الملك آشور–بان–آبلي (اشوربانيبال) مثل سيمبورو (Simbura) حاكم عيلام، وامباكيدينو (Umbakidinnu) حاكم خيدالو. فضلاً عن زينيني (Zineni) مدير البلاد[٢]. إذ يذكر الملك أنهم قدموا إلى معسكره في ميدان المعركة ليعلنوا له عن طاعتهم وخضوعهم. بعدها تبدأ النصوص بوصف المعركة وتقدم الجيش الآشوري نحو بلاد عيلام، ويظهر ذلك في بداية المشهد الخاص بالمعركة. كما تسهب النصوص المسمارية بوصف حالة المعركة بما فيها من هزيمة الجنود العيلاميين وامتلاء نهر الاولاي بجثث العدو مما جعله يصطبغ باللون الأحمر. ومن ثم تنتقل النصوص إلى وصف حالة تيومان بعد أن أنكسر نير عربته الملكية وسقط هو وأبنه منها محاولين الهرب إلى الغابة، وما وصل إليه الملك من يأس عندما حاصره الجنود الآشوريون، إذ يطلب من أبنه أن يقوم بحمل قوسه ليدافع عنهما[٣]، لكن من دون جدوى، إذ يقوم أحد الجنود العاديين في الجيش الآشوري بقطع رأسه أمام أبنه تاميرتو الذي يقطع رأسه في المعركة أيضاً، كما تشير إلى ذلك النصوص المسمارية[٤]، والتي تذكر أيضاً أن الجندي قام بحمل رأس تيومان إلى بلاد آشور، لينقل الأخبار السارة للملك آشور–بان–آبلي (اشوربانيبال)[٥].

---

(1) Gerardi, Op.Cit., 1987, P.91.

(٢) للمزيد عن النصوص يراجع:

Widnerd, Op.Cit., A: 1, 30, P.178-186 ؛ Wäfler, Op.Cit, P. 290

(3) Widner, Op.Cit., P.188.

(4) Ibid, P.180.

(5) Ibid, P.180.

وتذكر النصوص المسمارية نهاية إيتوني القائد في جيش تيومان واستسلام اورتاكو صهر تيومان، الذي يقوم بقطع قوسه دليلاً على استسلامه بعد حالة الذعر التي وصل إليها أثر مقتل ملكه تيومان وقطع رأسه(١).

وتشير النصوص المسمارية إلى تنصيب اومانيگاش على عرش بلاد عيلام وذلك في مدينة مداكتو، وتنصيب أخيه تاماريتو على عرش مدينة خيدالو. لتبدأ النصوص المسمارية بعدها بذكر حملة الملك آشور–بان–آپلي (اشوربانيبال) على قبيلة كمبولو أثناء عودته إلى بلاد آشور وتوجهه إلى مدينة شابي–بيل(٢) واستسلام دونانو الكمبولي(٣) ونقله إلى مدينة اربيلا بعد أن عُلق في عنقه رأس تيومان(٤) ومن ثم قتله في بلاد آشور(٥).

أما رسولا تيومان اللذان حملا الرسالة الوقحة، كما يصفهما الملك آشور–بان–آپلي (اشوربانيبال)، فقد عُرضا أمام الملك بحضور رسولين آخرين من روسا الملك الاورارتي(٦) وعوقبا، كما تصف النصوص المسمارية العقوبة التي وجهت إلى مانو–كي–آخي ونابو–اوصالي اللذان قُطع لسانيهما وسُلخ جلديهما وهما على قيد الحياة. أما أولاد نابو–شوم–ارش حاكم بلاد كمبولي الذي تحالف مع بلاد عيلام ضد الملك فقد قاما بطحن عظام أسلافهما(٧).

مما تقدم يتضح إن سرد الأحداث كان يسير بشكل متوازٍ ومتكامل بين المشهد الفني والنص المسماري سواء ما دوّن على المنحوتات الجدارية بشكل مباشر أم ما دوّن على الرقم الطينية. وفي الوقت نفسه فإن هذه النصوص ساعدت كثيراً في تفسير بعض المشاهد الفنية الخاصة بالحملة والتعريف بالعديد من الشخصيات المهمة والتعبير عن هذه الشخصيات، إذ جاءت صياغتها عن لسان أفراد العدو وهذا ما منحها قوة تأثير في الحدث من جانب، وهي تعكس مقدرة الآشوريين الذين صوروا أعدائهم في مركز القوة من جانب آخر، وهنا تكمن الروح

(٢) شابي بيل: موضع في محيط بابل.

(1)Widner, Op.Cit., P.182.
Parpola, Op.Cit, 1970, P.326.
(3) Winder, Op.Cit, P.182.
(4) Ibid, P.183.
(5) Wäfler, Op.Cit, P.295.
(6) Widner, Op.Cit., P.184.
(7) ARAB, Vol. II, P.290- 300.

القتالية العالية التي تميز بها الملك آشور–بان–آپلي (اشوربانيبال) وجيشه في الانتصار على هكذا عدو.

وقبل الانتهاء من هذا الموضوع، تجدر الإشارة إلى إن حوليات الملك آشور–بان–آپلي (اشوربانيبال) قد أعطت وصفاً مقتضباً عن الحملة[1] إذ ذكرت أسباب الحملة فحسب ومن ثم التقاء الجيشين في أرض المعركة فضلاً عن ذكرها مصير دونانو، ولكن المهم هنا أن نشير إلى إن كاتب الحملة ذكر أن رأس الملك تيومان قد قطعه الملك آشور–بان–آپلي (اشوربانيبال) بخلاف ما وضحته المشاهد الفنية وذكرته النصوص المسمارية الأخرى، ربما تعبيراً عن أهمية الحدث. وفيما يأتي جدول يوضح ذكر الأحداث في المشهد الفني والنصوص المسمارية المتنوعة:

(1) <u>ARAB</u>, Vol.II, P.300, No.787.

ت	ملخص الحدث	الرُقم الطينية	الكتابة المنقوشة على المنحوتات الجدارية	حوليات الملك	الغرفة رقم XXXIII	الغرفة رقم I
١.	تقدم الجيش الآشوري مع اومانيگاش ابن اورتاكو باتجاه عيلام	A = 1				
٢.	مساعدة الجيش الآشوري لتمارتيو الاخ الثالث لاومانيگاش لتنصيبه على مدينة خيدالو	A = 30 , B : 1				
٣.	خضوع حاكم عيلام سيمبورو للملك آشور–بان–آپلي فضلاً عن زينيني (zineni) مدير البلاد وعشتارتا Ishtarta حاكم البلاد.	A : 2 , C : 3				
٤.	وصف الجيش الآشوري (الطابور الراجل) الذي أدى إلى هزيمة بلاد عيلام	A : 4, 31 , E		وصف مختصر الاسطوانة A	اللوح الأول/ يسار المشهد	
٥.	هزيمة الجيش العيلامي وانتشار جثث الجنود العيلاميين في ارض المعركة وفي نهر الاولاي	A : 33 , 35 , H		الاسطوانة A	اللوح (١–٣)/ الحقل الأسفل ويمين المشهد	الحقل الأسفل الألواح(٤–٦)
٦.	تحطم نير (bubuta) العربة الملكية وسقوط تيومان وابنه، وجرح تيومان في المعركة.	A : 7 , D, H A : 7 ; 9 D, H			اللوح الثاني	
٧.	تاميرتو يسحب والده محاولاً الهرب إلى الغابة.	A : S , D , H		اللوح الثاني		
٨.	تومان يطلب من ابنه أن يرفع القوس ليدافع عن حياتهما بعد أن حاصرهم الجنود الآشوريون.	D , H	الغرفة XXXIII	اللوح الثالث		

ت	ملخص الحدث	الرُقم الطينية	الكتابة المنقوشة على المنحوتات الجدارية	حوليات الملك	الغرفة رقم XXXIII	الغرفة رقم I
.٩	قطع رأس تيومان وابنه من قبل جندي اعتيادي في الجيش الآشوري.	A : 9 ; 11 , D , H BM:83 – 1-18 , 442	الغرفة XXXIII	تذكر الاسطوانة A أن رأس تيومان قُطع من قبل آشوربان آبلي	اللوح الثالث	
.١٠	نقل رأس تيومان إلى الملك وجعله أمام بوابة مدينة نينوى.	A : 10 ; 11 ; 13 ; 14			الألواح (١–٣)/ الحقل الوسطي والعلوي اتجاه المشهد من اليسار إلى اليمين	
.١١	اورتاكو، صهر تيومان يطلب من جندي آشوري ان يقطع رأسه ويذهب به إلى الملك سيده.	A : 15	الغرفة XXXIII		اللوح الثاني	
.١٢	ايتوني قائد الجيش عند تيومان قطع قوسه بيده عندما شاهد احتدام المعركة ومقتل ملكه تيومان.	A : 16 , f	الغرفة I		اللوحين (٢–٣)	اللوح الثاني
.١٣	تنصيب اومانيگاش على عرش عيلام في مدينة مداكتو.	A : 17 ; 30	الغرفة XXXIII	الاسطوانة A	اللوح الخامس	
.١٤	تنصيب تاماريتو على عرش مدينة خيدالو.			الاسطوانة A		
.١٥	الحملة ضد دونانو الكمبولي والتوجه إلى مدينة شاپي – بيل Šapi-Bēl واستسلام دونانو للملك آشور – باني – ابلي.	A : 18 ; 19 ; 20 , 21				

ت	ملخص الحدث	الرُقم الطينية	الكتابة المنقوشة على المنحوتات الجدارية	حوليات الملك	الغرفة رقم XXXIII	الغرفة رقم I
١٦.	نقل دونانو إلى اربيلا وقد عُلق رأس تيومان على رقبته، ورأس عشتار –ناندي على رقبة اخيه سامگونو	A : 34 , 25 , E G , E			اللوح الخامس	
١٧.	آشور–بان–آپلي في مليقيا (بيت الاحتفالات) في اربيلا، قيد دونانو	A : 20				
١٨.	عرض دونانو وأخيه سامگونو في بلاد آشور قبل قتلهما	A : 38 ; 26 ; 29 ; 21				
١٩.	وصول رسولين من روسا الملك الاورارتي نابو – دامق وأومبادارا رسولي تيومان اللذين حملا الرسالة الوقحة للملك آشور – باني – ابلي ثم عرضهما أمامه.	A : 27	الغرفة XXXIII		اللوح السادس	
٢٠	مانو – كي – اخي و نابو – اوصالي قطع لسانيهما وسلخ جلديهما وهما على قيد الحياة.	A : 28 , B	الغرفة XXXIII		اللوح الخامس	
٢١.	رجلان يقومان بطحن أسلافهم أولاد نابو–شوم–ارش حاكم من بلاد كمبولو ساند اورتاكو ضد الملك آشور–بان–آپلي في الحملة الأولى.			الاسطوانة B	اللوح الأول	

الاستنتاجات

من خلال دراستنا لموضوع المنحوتات الجدارية في عصر السلالة السرجونية وتحليل مشاهدها ومقارنتها مع ما جاء في النصوص المسمارية، توصلنا إلى جملة من الاستنتاجات ندرجها بالنقاط الآتية:

١. أصالة هذا النوع من أنواع الفنون القديمة في بلاد الرافدين، والمتمثل بالمنحوتات الجدارية، التي كانت تُزيّن جدران القصور الآشورية رغم وجود العديد من الآراء حول اقتباسها من فنون بلدان أخرى.

٢. نشوء المشهد السردي–القصصي في فنون بلاد الرافدين، والذي امتدت جذوره إلى عصور قبل التأريخ، وتطور هذا الفن عبر المراحل التأريخية وصولاً إلى العصر الآشوري الحديث إذ بلغ ذروته في المشاهد السردية الممثلة على المنحوتات الجدارية، ولاسيما تلك العائدة للقرن السابع قبل الميلاد.

٣. دقة تنفيذ الأعمال الفنية في العصر الآشوري الحديث، نتيجة لمتابعة الملك ورجال البلاط الآشوري لمراحل العمل، التي صُوّر عدد منها على المشاهد الفنية نفسها. فضلاً عن ذكرها في النصوص المسمارية.

٤. استمرار استخدام الأساليب الفنية المتبعة في تنفيذ المشاهد الفنية التي كانت سائدة في فنون بلاد الرافدين وتطويرها بما يتلاءم مع روح العصر والمادة الأولية المنفذة عليها، وهذا ما ظهر جلياً في الأساليب المتبعة في تنفيذ المشاهد الفنية المتنوعة على المنحوتات الجدارية، إذ ارتبط استخدام أساليب معينة مع بعض المواضيع الفنية. كما حاول الفنان ترتيب تلك المواضيع ترتيباً مكانياً وزمانياً ليصل إلى تسلسل دقيق للأحداث وهو ما يؤكد مصداقية تلك المشاهد وارتباطها بالواقع.

٥. استخدام وسيلتين مختلفتين تتمثلان بالمشهد الفني والنص المسماري، للوصول إلى إبلاغ الحدث بشكل دقيق، على سطح واحد، ألا وهو اللوح الحجري. إذ دونت الكتابة المسمارية على أسطح حجرية متعددة في القصر الآشوري وهذا ما أدى إلى تنوع تلك الكتابات التذكارية واختلاف طريقة سردها للحدث.

٦. تنوع الكتابات المسمارية المنفذة على تماثيل الثيران المجنحة بعد أن كانت في بداية ظهورها تتضمن نصاً ملخصاً عن الأحداث التأريخية وأعمال الملك العمرانية، ويعود سبب ذلك إلى إلغاء الشريط الكتابي(المركزي) على وجه المنحوتات الجدارية.

٧. تنوع الكتابات الملكية المنفذة على المنحوتات الجدارية واختلاف مواضعها، إذ دوّن بعضها على ظهر الألواح الجدارية لتثبيت عائديتها فضلاً عن النصوص المدونة على وجه الألواح والتي كانت على نوعين ضم الأول منها الكتابة القياسية أما النوع الثاني فقد تمثل بالكتابة المنقوشة سواء ما كان منها تعريفية أو وصفية والتي كانت من أكثر الكتابات التذكارية ارتباطاً بالمشهد الفني، إذ تنوعت مضامينها لتُعطي تفاصيل دقيقة عن الحدث وتذكر أسماء المدن والأشخاص الممثلين في المشهد الفني وذلك تبعاً لعصر الملك الذي نفذت في عهده.

٨. ارتباط الموضوع الممثل على المنحوتات الجدارية مع القاعة أو الغرفة الموضوعة فيها، إذ غالباً ما توضع المشاهد الحربية ومشاهد السيطرة على المدن في قاعات الاستقبال لكي تعكس مدى قوة وهيمنة الملك وهو يمثل نوعاً من السيطرة البصرية–الرمزية على الوافدين إلى القصر الملكي.

٩. النصوص المسمارية المدوّنة على ظهر الألواح لم تكن موجهة إلى القراء وقت تدوينها وإنما وجهت بوصفها رسالة للأجيال القادمة كما إنها مثلت رسالة تعريفية عن الملك الذي قام بالعمل. فضلاً عن كونها وسيلة مهمة لترتيب تسلسل الالواح الجدارية في اماكنها.

١٠. يرتبط النص المسماري بالمشهد الفني بعلاقة مادية (Physically) إذ تمثل الكتابة جزءً من سطح اللوح الحجري الذي شكلت سلسلة المنحوتات الجدارية في القصر الآشوري وتعود جذور هذا الارتباط إلى عصور أقدم تصل إلى عصر فجر السلالات الثاني إذ رافقت الكتابات السومرية النماذج الفنية سواء ما كان منفذ بالنحت البارز أو النحت المجسم.

١١. يوجد نوع ثانٍ من أنواع العلاقة يربط النص المسماري والمشهد الفني غير دمجهِما المادي وتتمثل بالعلاقة من حيث المضمون وسرد الحدث، إذ تتطابق الوسيلتان في بعض الأحيان في سرد الحدث أو ترجح كفة احدهما على الآخر في عرض التفاصيل.

١٢. استخدام الوحدة المكانية والزمانية في منحوتات العصر الآشوري كان متباين من عصر ملك إلى أخر إذ كانت في منحوتات القرن التاسع قبل الميلاد وتحديداً في عصر الملك اشور–ناصر–آبلي الثاني (اشورناصربال) ضعيفة وغير بارزة إن لم تكن مفقودة، إذ كان كل لوح جداري يتضمن موضوع مكاني–زماني، أما في عصر شرُّ–كين الثاني (سرجون)

فإن كل لوح كان يحمل عنصر فني أو شكل آدمي معين وان مجموعة الأشكال على المنحوتات الجدارية تمثل مشهد واحد متكامل زمانياً ومكانياً.

١٣. هناك علاقة بنيوية بين النص المسماري والمشهد الفني إذ يعتمد النظام البنيوي للسرد المرئي على الترتيب البنيوي للجملة الاكدية ويبدو ذلك واضحاً في منحوتات الملوك العائدة للقرن الثامن والسابع قبل الميلاد.

١٤.تصل العلاقة بين النص المسماري والمشهد الفني الى حالة التوازي والتكامل في وصف بعض الأحداث المنفذة على المشاهد الفنية، ورغم ذلك فقد ترجح كفة أحداهما على الأخر في بعض الأحيان وهذا ما ظهر واضحا من خلال عرض النماذج ضمن الفصل الرابع من هذه الدراسة إذ كانت دلالات النص المسماري أكثر إسهابا في وصف الحدث بينما جاءت دلالات المشهد الفني أكثر دقة في حالات أخرى.

١٥.تعرض المنحوتات الجدارية أموراً هامة تبدو في وقتها من المسلّمات المعروفة للجميع ولا تحتاج إلى التعريف في ذلك الوقت وهذا يوضح سبب إغفال بعض التفاصيل التي تم ذكرها في النصوص المسمارية بشكل مفصل وهي بهذا لا تقل أهمية عن الوسيلة الأخرى (النصوص المسمارية) كونها تمثل وثائق تاريخية وفنية.

١٦. أوضحت دراسة المشاهد المنفذة على المنحوتات الجدارية أنّ الأشوريين لم يستخدموا سياسة البطش والعنف، كما يصفهم العديد من الباحثين، مع الأقاليم والبلدان الخاضعة لهم بل استخدموا هذه السياسة مع المتمردين فحسب ويؤكد ذلك العديد من المشاهد الفنية التي تبيّن عناية الآشوريين بالأسرى وعدم التعرض لهم، ولاسيما النساء والأطفال. وبعبارة أخرى فإن الآشوريون لم يستخدموا العنف لغرض العنف بل كان رد فعل طبيعي على تمرد بعض الأقاليم التابعة لهم.

١٧. في منحوتات القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد نرى أنّ الفنان الآشوري استخدم أسلوب التعبير بالجزء عن الكل وهذا ما ظهر واضحاً مع المشاهد الفنية الخاصة بالحملات العسكرية إذ يختار حدثاً معيناً من الحملة للتعبير عنها، أما في منحوتات القرن السابع قبل الميلاد فقد نفذ مشاهده على مساحات واسعة من الحقول الأفقية ليُسهب في سرد الحدث.

١٨. ارتباط مضمون الكتابة المسمارية، سواء ما نُفذ منها على المنحوتات الجدارية أم المنفذ بشكل مستقل على الرقم الطينية والاسطوانات، مع مواضيع المشاهد الفنية بل وتطابقهما في بعض الأحيان.

المصادر والمراجع العربية

١. العهد القديم

٢. ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين، لسان العرب، المجلد الثالث، بيروت، ١٩٥٦.

٣. ________________، لسان العرب، المجلد الحادي عشر، بيروت، ١٩٥٦.

٤. أحمد، نزار عبد اللطيف،"النحت البارز في عهد الملك آشوربانيبال"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٨٧.

٥. أرديني، صالح محمد حسن، ثنائية السرد والإيقاع، سورية، ٢٠١١.

٦. إسماعيل، خالد سالم، الأشهر-أصولها وتسمياتها في حضارة وادي الرافدين وأثرها على البلدان المجاورة، من بحوث الندوة العلمية لدائرة الآثار والتراث، ٢٣-٢٥، بغداد، ١٩٩٩.

٧. الأسود، حكمت بشير، الثور المجنح لاماسو رمز العظمة الاشورية، دهوك، ٢٠١١.

٨. أطلس العراق والعالم، مؤسسة سعيد الصباغ، بيروت، (د.ت).

٩. الاعظمي، محمد طه محمد، "العمارة في بداية العصر الحجري الحديث في العراق" المجلة القطرية للتاريخ والآثار، العدد١، ٢٠٠١.

١٠. أغا، عبد الله أمين، بلد اسكي موصل" تأريخها وآثارها، الموصل، ١٩٧٤.

١١. الأمين، محمود، "تعليقات تأريخية عن حملة سرجون الثامنة" مجلة سومر، المجلد٥، ١٩٤٩.

١٢. بارو، اندريه، بلاد آشور، ترجمة: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد، ١٩٧٥.

١٣. باقر، طه وسفر، فؤاد، المرشد إلى مواطن الآثار والحضارة، الرحلة الثالثة، بغداد، ١٩٦٦.

١٤. ______، وسفر، فؤاد،المرشد إلى مواطن الآثار والحضارة،الرحلة الرابعة، بغداد، ١٩٦٦.

١٥. ______، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، الجزء ١، الطبعة ٢، بغداد، ١٩٨٦.

١٦. ______، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، الجزء ٢، بغداد، ١٩٥٥.

١٧. البدراني، إبراهيم محمود،"غنائم الحرب في العصر الآشوري الحديث"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠١١.

١٨. البصري، إيلاف سعد علي، وظيفة الإبلاغ في الرسوم الجدارية العراقية والمصرية القديمة دراسة تحليلية مقارنة، بغداد، ٢٠٠٨.

١٩. بصمه چي، فرج. "الوركاء"، مجلة سومر، المجلد ١١، ١٩٥٥.

٢٠. الجبوري، علي ياسين احمد،"التوراة مصدراً للتأريخ الآشوري "دراسة نقدية" في: وقائع ندوة كتب الأنساب مصدراً لكتابة التاريخ، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، ٢٠٠٠.

٢١. الجبوري، علي ياسين احمد ، قاموس اللغة الاكدية – العربية، أبو ظبي، ٢٠١٠

٢٢. جرك، اوسام بحر، "تأثير فنون وادي الرافدين على الفنون الحثية"، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، ٢٠٠٤.

٢٣. جمال الدين، علي،"سر الضفادع البشرية في جداريات العراق الآشورية"، مجلة آفاق عربية، السنة الخامسة عشرة، ١٩٩٠.

٢٤. جميل، فؤاد،"حدياب...اربيلا...عشتار اربيلاً"، مجلة سومر، المجلد ٢٥، ١٩٦٩.

٢٥. الجميلي، عامر عبد الله، الكاتب في بلاد الرافدين القديمة، دمشق، ٢٠٠٥.

٢٦. ______،"المعارف الجغرافية عند العراقيين القدماء"، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٦.

٢٧. حبيب، طالب عبد المنعم،"سنحاريب: سيرته ومنجزاته ٧٠٤–٦٨١ق.م"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٨٦.

٢٨. الحديدي، أحمد زيدان، "علاقات بلاد آشور مع الممالك الحثية الحديثة"، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٥.

٢٩. الحديدي، خلف زيدان خلف سلطان،"عمارة القصر الملكي في العصر الآشوري الحديث"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٥.

٣٠. حسين، مزاحم محمود وسليمان، عامر، نمرود مدينة الكنوز الذهبية، بغداد، ٢٠٠٠.

٣١. ______،"الآجر المكتشف في نمرود في ضوء التنقيبات الأثرية أنواعه واستعمالاته" مجلة سومر، المجلد ٥٣، (٢٠٠٥–٢٠٠٦).

٣٢. حمود، حسين ظاهر،"المنحوتات الجدارية من وسائل الإعلام عند الآشوريين"، مجلة آداب الرافدين، العدد ٣١، ١٩٩٨.

٣٣. حنون، نائل، حقيقة السومريين ودراسات أخرى في علم الآثار والنصوص المسمارية، دمشق، ٢٠٠٧.

٣٤. ______، مدن قديمة ومواقع أثرية، "دراسة في الجغرافية التأريخية للعراق الشمالي خلال العصور الآشورية، سوريا، ٢٠٠٩.

٣٥. الخاتوني، عبد العزيز الياس،"علاقات العراق القديم مع بلاد عيلام حتى ٦٣٩ق.م"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ١٩٩٩.

٣٦. الخطابي، علي سالم،"خصائص المعبد العمارية من عصر فجر السلالات إلى العصر البابلي القديم"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل،٢٠١١.

٣٧. الدليمي، مؤيد محمد سليمان، الأوزان في العراق القديم في ضوء الكتابات المسمارية المنشورة وغير المنشور، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠١.

٣٨. الدليمي، محمد صبحي عبد الله، "العلاقات العراقية المصرية في العصور القديمة منذ منتصف الألف الرابع وحتى عام ٥٣٩ق.م"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٨٨.

٣٩. دوبونت، سومر،"الاراميون"، تعريب: البير ابونا، مجلة سومر، المجلد١٩، ١٩٦٣.

٤٠. دودسون، إدان، ملوك النيل، ترجمة: مروة سعيد الفقي، القاهرة، ٢٠٠١.

٤١. الدوري، رياض عبد الرحمن،"اشوربانيبال سيرته ومنجزاته"، بغداد، ٢٠٠١.

٤٢. الراوي، شيبان ثابت،"الطقوس الدينية في بلاد الرافدين حتى نهاية العصر البابلي الحديث"، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، ٢٠٠١.

٤٣. الراوي، فاروق ناصر،"الوثائق المسمارية شواهد على انتصاراتنا في عيلام"، مجلة بين النهرين ، العددان ٣٤-٣٥، الموصل، ١٩٨١.

٤٤. ــــــــــــــ،"معارك النصر، سجلاتها في الكتابات المسمارية" مجلة بين النهرين، الموصل، ١٩٨٤.

٤٥. الراوي، هالة عبد الكريم سليمان كرموش، "المسلات الملكية في العراق القديم دراسة تاريخية-فنية"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٢.

٤٦. رشيد، فوزي، "الأختام الاسطوانية" مجلة آفاق عربية، العدد٦، السنة الثامنة، ١٩٨٩.

٤٧. ساكز، هاري، قوة آشور، ترجمة: عامر سليمان، بغداد، ١٩٩٩.

٤٨. سامي سعيد،"كتابة التأريخ عند الآشوريين في العصر السرجوني ٧٤٧-٦١٢ق.م" مجلة سومر، المجلد ٢٥، ١٩٦٩.

٤٩. سعاد عائد محمد سعيد "الكتابة المسمارية على صنارات الأبواب من خلال المصادر المسمارية المنشورة وغير المنشورة" ، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٣.

٥٠. سعد الله، محمد علي، تاريخ مصر القديمة، الإسكندرية، ٢٠٠١.

٥١. سعيد، مؤيد،"العمارة من عصر فجر السلالات إلى نهاية العصر البابلي الحديث"، حضارة العراق، الجزء ٣، بغداد، ١٩٨٥.

٥٢. سعيد، مؤيد، "المكان كمصطلح تأريخي فني في فنون العراق القديمة"، مجلة آفاق عربية، العدد١، السنة الأولى، ١٩٨٩.

٥٣. سفر، فؤاد،"بدرة تأريخها وأهميتها الأثرية"، مجلة سومر، المجلد ٧، ١٩٥١.

٥٤. ـــــــــ، أشور، بغداد، ١٩٦٠.

٥٥. سليمان، عامر،"نتائج حفريات جامعة الموصل في أسوار نينوى"، مجلة آداب الرافدين، العدد١،الموصل، ١٩٧١أ.

٥٦. ـــــــــ،"اكتشاف مدينة تربيصو الاشورية"، مجلة آداب الرافدين، العدد٢، ١٩٧١ب.

٥٧. ـــــــــ،"بلاد عيلام وعلاقتها بالعراق القديم"، مجلة آداب الرافدين، العدد٤، موصل، ١٩٨١.

٥٨. ـــــــــ، اللغة الاكدية، الموصل، ١٩٩١.

٥٩. ـــــــــ، الكتابة المسمارية، الموصل، ٢٠٠٠.

٦٠. ـــــــــ، المدرسة العراقية في دراسة تاريخنا القديم، الموصل، ٢٠٠٩.

٦١. شيت، أزهار هاشم، "الدعاية والإعلام في العصر الآشوري الحديث"، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٠.

٦٢. صالح، قحطان رشيد، الكشاف الأثري في العراق، بغداد، ١٩٨٧.

٦٣. الصالحي، صلاح رشيد، المملكة الحثية، دراسة في التاريخ السياسي الأنضول، الطبعة٢، بغداد، ٢٠١١.

٦٤. الصوفي، شذى بشار حسين محمد، "دباغة الجلود وصناعتها في بلاد الرافدين"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٤.

٦٥. الطائي، ابتهال عادل إبراهيم،"اليهود في المصادر المسمارية خلال الألف الأول قبل الميلاد"، اطروحه دكتوراه غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٢.

٦٦. الطائي، نبيل نور الدين حسين محمد،"من حملات (آشور–ناصر–بال) الثاني في ضوء نصوص مسمارية منشورة وغير منشورة"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠١.

٦٧. ـــــــــ،"الحملات العسكرية: دوافعها ونتائجها في ضوء النصوص المسمارية المنشورة"، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٦.

٦٨. عادل، ناجي، "النحت الاكدي"، مجلة سومر، المجلد ٢٤، ١٩٦٨.

٦٩. العبادي، معاذ حبش خضر، "الحوليات الملكية في العصر الآشوري الحديث دراسة تحليلية"، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، ٢٠٠٦.

٧٠. عبد الرزاق، جنان عبد الواحد، جدلية التواصل في العمارة العراقية، بغداد، ٢٠٠٣.

٧١. عبد الرزاق، ريا محسن،"الكتابة على الأختام الاسطوانية غير المنشورة في المتحف العراقي"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٨٧.

٧٢. ___________،"فجر الحضارة السومرية في ضوء أختام الوركاء وجمدة نصر"، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٩٨.

٧٣. عبد المالك، منذر علي،"الأقوام والمدن الفلسطينية بين النصوص الملكية الآشورية والتوراة"، مجلة دراسات في التاريخ والآثار، العدد ٢٢، ٢٠١١.

٧٤. عكاشة، ثروت، تاريخ الفن، بيروت (١٩٧٢).

٧٥. علي، قاسم محمد،"سرجون الآشوري ٧٢١-٧٠٥ق.م" رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٨٣.

٧٦. عواد، كوركيس،"تحقيقات بلدانية-تاريخية-أثرية في شرق الموصل "،مجلة سومر، المجلد ١٧، ١٩٦١.

٧٧. غزالة، هديب حياوي،"دور حضارة العراق القديمة في بلاد الشام"، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة القادسية، ٢٠٠٢.

٧٨. فاروق ناصر،"معارك النصر: سجلاتها في الكتابات المسمارية"، مجلة بين النهرين، العدد:٤٧، الموصل، ١٩٨٤.

٧٩. فاضل، عبد الإله، "بيت مومي (bit mumme) في مدينة آشور دار الفنون في بلاد آشور"، مجلة كلية الآداب، العدد ٥٣، ٢٠٠١.

٨٠. الفتلاوي، احمد حبيب سنيد، "أسرحدون (٦٨٠-٦٦٩)ق.م"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة واسط، ٢٠٠٦.

٨١. فرحان، وليد محمد صالح، "العلاقات السياسية للدولة الآشورية"، بغداد، ١٩٧٦.

٨٢. الفغالي، الخوري بولس، المحيط الجامع في الكتاب المقدس والشرق القديم، لبنان، ٢٠٠٣.

٨٣. كسار، أكرم عبد، "عصر حلف في العراق"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٨٢.

٨٤. كلينغل، هورست، تاريخ سوريا السياسي ٣٠٠٠-٣٠٠ق.م، ترجمة: سيف الدين دياب، دمشق، ١٩٩٨.

٨٥. كولديفاي، روبرت، معابد بابل وبورسبا، ترجمة: نوال خورشيد سعيد، بغداد، ١٩٨٥.

٨٦. لآبات، رينيه، قاموس العلامات المسمارية، ترجمة: البير أبونا، وليد الجادر وخالد سالم إسماعيل، مراجعة عامر سليمان، بغداد، ٢٠٠٤.

٨٧. لويد، سيتن، فن الشرق الأدنى القديم، ترجمة: محمود درويش، بغداد، ١٩٩٨.

٨٨. محسن، زهير صاحب، "فخار سامراء"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٨١.

٨٩. محمد، أياد، وآخرون، "نتائج تنقيبات تل أبو شيجة الموسم الأول، ٢٠٠٧، مجلة سومر، المجلد ٥٣، ٢٠٠٥-٢٠٠٦.

٩٠. محمد، عثمان غانم،"الكتابات المسمارية على الآجر من الألف الأول قبل الميلاد (٩١١-٥٣٩) ق.م"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، ٢٠٠٣.

٩١. محمد علي، ياسمين عبد الكريم، الأثاث في العصر الآشوري الحديث ٩١١-٦١٢ق.م، بغداد، ٢٠٠٩.

٩٢. مظلوم، طارق عبد الوهاب، "نينوى"، مجلة سومر، المجلد ٢٥، ١٩٦٩.

٩٣. ________________، "النحت البارز من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث"، حضارة العراق، الجزء ٤، بغداد، ١٩٨٥.

٩٤. ________________، "الفنان الآشوري يرافق الحملات العسكرية"، بحوث أثار سد صدام وبحوث أخرى، بغداد، ١٩٨٧.

٩٥. ________________، "الأسلحة الآشورية الثقيلة" في: موسوعة الجيش والسلاح، الجزء٢، بغداد، ١٩٨٨.

٩٦. منصور، ماجدة حسو،"الصلات الآشورية الآرامية"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٩٥.

٩٧. مهران، محمد بيومي، مصر والشرق الأدنى القديم، الجزء الثالث، الإسكندرية (د.ت).

٩٨. مورتكات، أنطوان، الفن في العراق القديم، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد، ١٩٧٥.

٩٩. النجم، حسين طه،"تاريخ الألبان"، مجلة سومر، المجلد١٨، ١٩٦٢.

١٠٠. الهاشمي، رضا جواد، "الملاحة النهرية في بلاد وادي الرافدين"، مجلة سومر، المجلد ٣٧، ١٩٨١.

١٠١. الهر، عبد الصاحب، مدينة خندانو الأثرية (الجابرية والعتقاء)، الموصل، ١٩٨٠.

١٠٢. يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، الطبعة ٣، بيروت، ٢٠٠٨.

١٠٣. يوحنا، مجيد كوركيس،"النحت البارز في عصر سرجون الآشوري (٧٢١-٧٠٥)ق.م" أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٩٩.

المصادر الأجنبية

1. Albenda, P., The Palace of Sargon King of Assyria, ERC, Paris, 1986.
2. AL-Fouadi, A.H.,"Inscriptions And Relief's From Bitwāta" SUMER, Vol.XXXIV, 1978.
3. Andrae, W., Ausgrabungen Der Deutschen Orient-Gesellschaft In Assur, Osnabrück, 1972.
4. Aruz, J., Art of The First Cities, New York, 2003.
5. Astour, M.,"The Arena of Tiglath-Pileser III's Campaing Against Sardur II (743 B.C)" Assur, Vol.2 Issue 1, 1979.
6. Bahrani, Z., "Assault and Abduction: The Fate of The Royal Image in The Ancient Near East", Art History, Vol.18, No.3, 1995.
7. _________,"Perfomativity And The Image: Narrative, Representation, And The Uruk Vase" In: E.Erica. Leaving No Stones Vnturned Essays On The Ancient Near East And Egypt, New York, 2002.
8. _________, The Graven Image Representation In Babylonia And Assyria, USA, 2003.
9. _________,"The King's Head" IRAQ, Vol.LXVI, 2004.
10. Barnett, R.D. and Falkner, M., The Sculptures of Aššur.Nsir.Apli II, (883-859 B.C) Tiglath, Pileser III Central and South-West Palace at Nimrud, London, 1962.
11. _________, Assyrian Palace Reliefs In The British Museum, London, 1970.
12. _________, Assyrian Sculpture In The British Museum, Canada, 1975.
13. Börker, K.J., Atvorderasiatische Bildstelen und Nergliechbare Felsreliefs, Mainz, 1982.
14. Botta, P.E., Monument De Ninive, Tome.I, Paris, 1972.

15. Brinkman, J., "Elamite Military Aid to Merodach Baladan" JNES, Vol.XXIV, No.3, 1965.
16. __________,"Sennacherib Babylonian Problem" JCS, Vol.25, 1973.
17. Chapman, C.R.,"Seulpted Warriors: Sexuality and The Sacred in the Depiction of Warfare in the Assyrian Palace Relief and in Ezekiel. 23.
18. Cole, S. W. and Machinist, P.,"Letters from Assyrian and Babylonian Priests to Kings Esarhaddon and Assurbanipal", SAA, Vol.XIII, Helsinki, 1998.
19. Collins, P., Assyrian Palace Sculptures. London 2009.
20. Curtis, J.E. And Reade, J.E., Art And Empire Treasures From Assyria In The British Museum, London, 1995.
21. ________,"The Broken Obelisk", IRAQ, Vol.LXIX, 2007.
22. ________, Tallis, N., The Balawat Gates of Ashuransirpal II London, 2008.
23. Damerji, M.S.B., The Development of The Architecture Of Door And Gates In Ancient Mesopotamia, Japan, 1987.
24. Danery, V.,"Winged Human-Headed Bulls Of Nineveh: Genesis Of An Iconographic Motif" IRAQ, Vol.LXVI, 2004.
25. Dolce, R.,"The "Head of Enemy" in Sculpures From The Palace of Nineveh: An Example of "Cultural Migration" IRAQ, Vol.LXVI, 2004.
26. El-Amin, M.,"Die Reliefs mit Beischriften Von Sargon II, in Dûr-Sharrukin" SUMER, Vol.9, 1953.
27. __________,"Die Reliefs mit Beischriften Von Sargon II, in Dûr-Sharrukin: Aburteilung der Gefangenen Könige" SUMER, Vol.10, 1954.

28. Feldman, M.,"Nineveh To Thebes And Back Art And Politics Between Assyria And Egypt In The Seventh Century", IRAQ, Vol.XLIX, 2004.
29. Filippi, W.,"The Royal Inscriptions Assur-Nāsir-Apli II (883-859 B.C): A Study of The Chronology of The Calah Inscriptions Together With an Edition of Tow These Texts", Assur, Vol.I, No.7,1977.
30. Frahm, E.,"Einleitung In Die Sanherib-Inschriften", AFO, Beiheft.26 1997.
31. Frankfort, H., Cylinder Seals, London, 1939.
32. Gerardi, P., "Assurbanipal's Elamite Campaigns: A Literary and Political Study", Ph.D. Dissertation, University of Pennsylvania, 1987.
33. __________,"Epigraphs and Assyrian Palace Relief: The Development of The Epigraphic Text" JSC, Vol.40/1, 1988..
34. __________, Cartoons, Captions, and War: Neo-Assyrian in The First Millennium B.C., Bulletine, No.30, 1995.
35. Gosse, P.H., Assyria Her Manners And Customs Arts And Arms: Restored From Her Monumments, London, 1852.
36. Grayson, K., The Royal Inscription of Mesopotamia Assyrian, REMA Toronto, 1987.
37. Gunter, A., "Representations of Urartion and Western Iranian Fortress Architecture The Assyrian Reliefs" IRAN.Vol.XX, 1982.
38. Guralick, E.,"Compostion of Some Narrative Relief's from Khorsabad", Assur, Vol.1, Assur, 1976.
39. Hijara, I., "Three New Graves at Arpachiyah", World Archaeology, Vol.10, No.2, 1978.
40. Jacobsen, Th. And Lloyd, S., Sennacherib's Aqueduct at Jerwan, OIP.24, Chiago, 1935.
41. King, L., Bronze Relief's From The Gates Of Shalmaneser, London, 1915.

42. Kirkbride, D.,"Umm Dabaghiyah 1971: a preliminary report", IRAQ, Vol.34, 1972.
43. Klengel, H., Kulturgeschichte Des Alten Vorderasion, Berlin, 1989.
44. Layard, A.H., Nineveh and Its Remains, Vol.2, London, 1949a.
45. Leick, G.A., Dictionary Of Ancient Near Eastern Mythology, London And New York, 1991.
46. Luckenbill, D.D., Ancient Records of Assyria and Babylonia, NewYork, 1926.
47. ____________,"The Annals Of Senncherib", OIP.II, Chicago, 1924.
48. Lumsden, S.,"Narrative Art and Empire: The Throne room of Aššurnasirpal II" In: M.T.Larsen, Assyira and Beyond Studies Presented. 2004.
49. Madhloom, T.,"Excavation at Nineveh, 1965-67" SUMER, Vol.23, 1967.
50. ___________, The Chronolgy of Neo-Assyrian Art, London, 1970.
51. Maeir, A. M.,"The Historical Background and Dating of Amos VI 2: An Archaeological Perspective From Tell e+-+âf/Gath", VT, Vol.54, 2004.
52. Mallowan M.E.L. and Rose, J.C.,"Excavations at Tall Arpachiyah, 1933", IRAQ, Vol.II, 1935.
53. ____________, Nimrud And Its Remains, Vol.I, London, 1966.
54. Mayer, W.,"Sargons Feldzug gegen ?Uratu-714v. Chr. Eine militärhistorische Würdigung", MDOG.112, 1980.
55. _________,"Sargons Felfzug Urartu-714 v. Chr Text und Übersetzung" MDOG.115, 1983.
56. Oded, B., Mass Deportations And Deportees In The Neo-Assyrian Empire, Germany, 1979.
57. ________,"The Command of God As A Reason For Going To War In The Assyria Royal Inscriptions" SH, Vol.XXXIII, Jerusalem, 1991.

58. Ornan, T.,"Expelling Demons At Nineveh: On The Visibility of Benevolent Demons In The Palace of Nineveh", IRAQ, Vol.XLVI, 2004.

59. Paley. S., King Of The World: Ashur-nasir-pal II Of Assyria, 883-859 B.C, Brooklyn, 1976.

60. Parpola, S., Neo Assyrian Toponyms, Verlag Butzon and Bercker Kevelaer, 1970.

61. _________, Neo-Assyrian, AOAT.6, Verlag Batzon, 1980.

62. _________, and Porter, Michael, The Helsinki Atlas Of Near East In The Neo-Assyrian Period, Finland, 2001.

63. Paterson, A., Assyrian Sculpture Palace Of Sinacherib, The Hague, 1915.

64. Piepkon, A.C.,"Historical Prism Inscriptions of Ashurbanipal" AS.5, 1933.

65. Porter, B.,"Trees, King, And Politics" OBO, Vol. 197, Friburg, 2003.

66. Postgate, J.N. And Roaf, M.D.,"The Shaikhan Relief" AL-Rāfidān, Vol.XVIII, 1997.

67. Reade, J.E., "Twelve Ashurnasirpal Relief's", IRAQ, Vol.XXVII, 1965.

68. _________, The Neo-Assyrian Court And Army: Evidence From The Sculptures" IRAQ, Vol.XXXIV, 1972.

69. _________, J.E., "Aššur-naşir-pal. I And The White Obelisk", IRAQ, Vol.XXXVII, 1975.

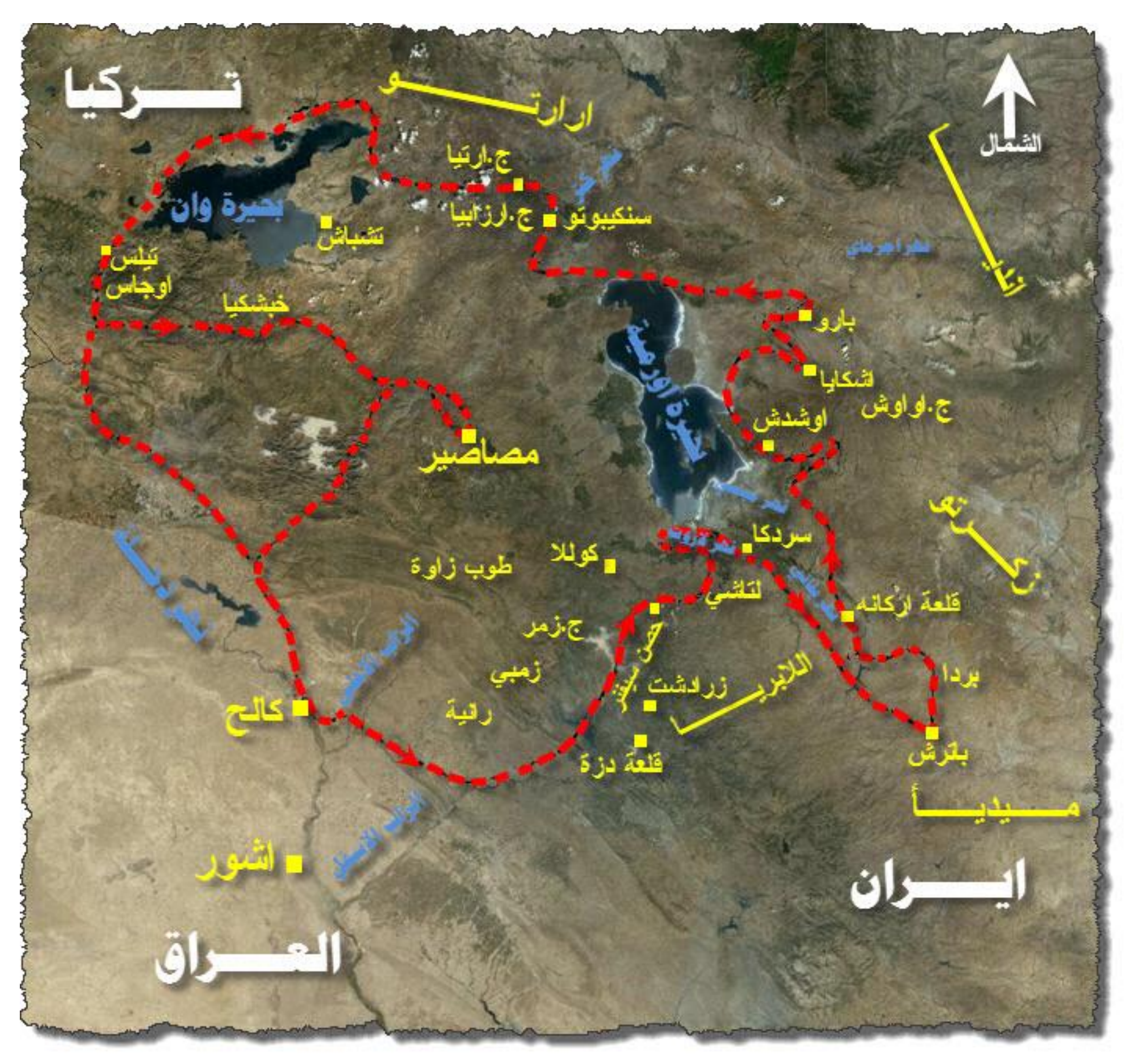
70. _________,"Sources For Sennacherib: The Prism" JCS, Vol.27, No.1, 1975.

71. Reade, J.E, "Sargon's Campaigns of 720, 716, And 715 B.C: Evidence From The Sculptures" JNES, Vol.35, 1976.

72. _________,"Assyrian Architectural Decoration Techniques And Subject-Matter" BM, Band.10, 1979a .

73. _________,"Narrative Composition In Assyrian Sculpture" BM. Band.10, 1979b.
74. _________,"Space, Scale, And Significance In Assyrian Art" BM, Band.11, 1980.
75. _________,"Neo-Assyrian Monuments In Their Historical Context", In F.M.Fales, Assyrian Royal Inscriptions New Horizons. OAC.XVII, Roma, 1981
76. _________, Assyrian Sculpture, London, 2006
77. Renger, J.,"Kultbid", RLA, Band.6, Berlin-New York, 1980-1993.
78. Russell, J.M.,"Bulls For The Palace And Order In The Empire: The Sculptural Program Of Sennacherib's Court VI At Nineveh", Art Bulletin, Vol.69, No.4, 1987.
79. __________, Snnacherib's Palace Without Rival at Nineveh, London, 1991
80. __________,"The Writing on the Wall' MC.9, Indiana, 1999.
81. Sollbeger, E.,"The Whit Oblisk", IRAQ, Vol.XXXVI, 1974.
82. Streck, M., Assurbanipal Und Die Letzten Assyischen Könige Bis Zum Untergang Niniveh's, Vol.II, Leipzig, 1916.
83. Suter, G.,"Gudea's Temple Building The Representation of an Early Mesopotamian Ruler in Text and Image"CM, Vol.17, 2000.
84. Tadmor, H.,"The Campaign of Sargon II of Assur: A Chronological Study" JCS, Vol.12, No.1, 1958.
85. Thomason, A.K.,"Representations of the North Syrian Landscape in Neo-Assyrian Art" BASOR, No.323, 2001.
86. Ussishkin, D.,"The Battle at Lachish Israel" Archaeology, Vol.33, No.1, 1980.
87. Vallat, F., Répertoire Géographique des Textes Cunéiformes, RGTC, Band.II, Wiesbaden, 1993.

88. Wäfler, M., Nicht-Assyrer Neuassyrischer Darstellungen", AOAT, Band.26, 1975.
89. Watanabe, C.,"The Continuous Style" In The Narrative Scheme of Assurbanipal's Relief's", IRAQ Vol.LXVI, 2004.
90. Weidner, E.F.,"Assyriche Beschrebungen der Kriegs-Reliefs Assubânaplis" AfO, Band.8, 1932-1933.
91. Winckler, H., Die Kellschrifttexte Sargons Nach Den Papierabklatschen Und Originalen, 13 and 1, Leipzig, 1889.
92. Winter, I.J.,"Idols Of The King", Royal Images As Recipients Of Ritual Action In Ancient Mesopotamia" JRS, Vol.6, 1992.
93. __________, “After the battle is over: the stele of the vultures and the beginning of historical narrative in the art of the ancient Near East”, Studies in the History of Art, No.16, 1995.
94. __________,"Art in Empire: The Royal Image And The Visual Dimensions Of Assyrian Ideology" In: S.Parpola And R.M.Whiting, Assyria 1995, Helsinki, 1997.
95. __________, Royal Rhetoric And The Development of Historical Narrative in Neo-Assyrian Reliefs", In: On Art in the Ancient Near East: Of the First Millennium B.C., USA, 2009.
96. Woolley, S.L., UR Excavation, London, 1955.
97. Yadin, Y., The Art of war Farare In Biblical Lands, New York, 1963.
98. Yurco, F.J.,"Sennacharib's Third Campaign and the Coregency of Shabaka and Shebitku", Serapis, (1980).



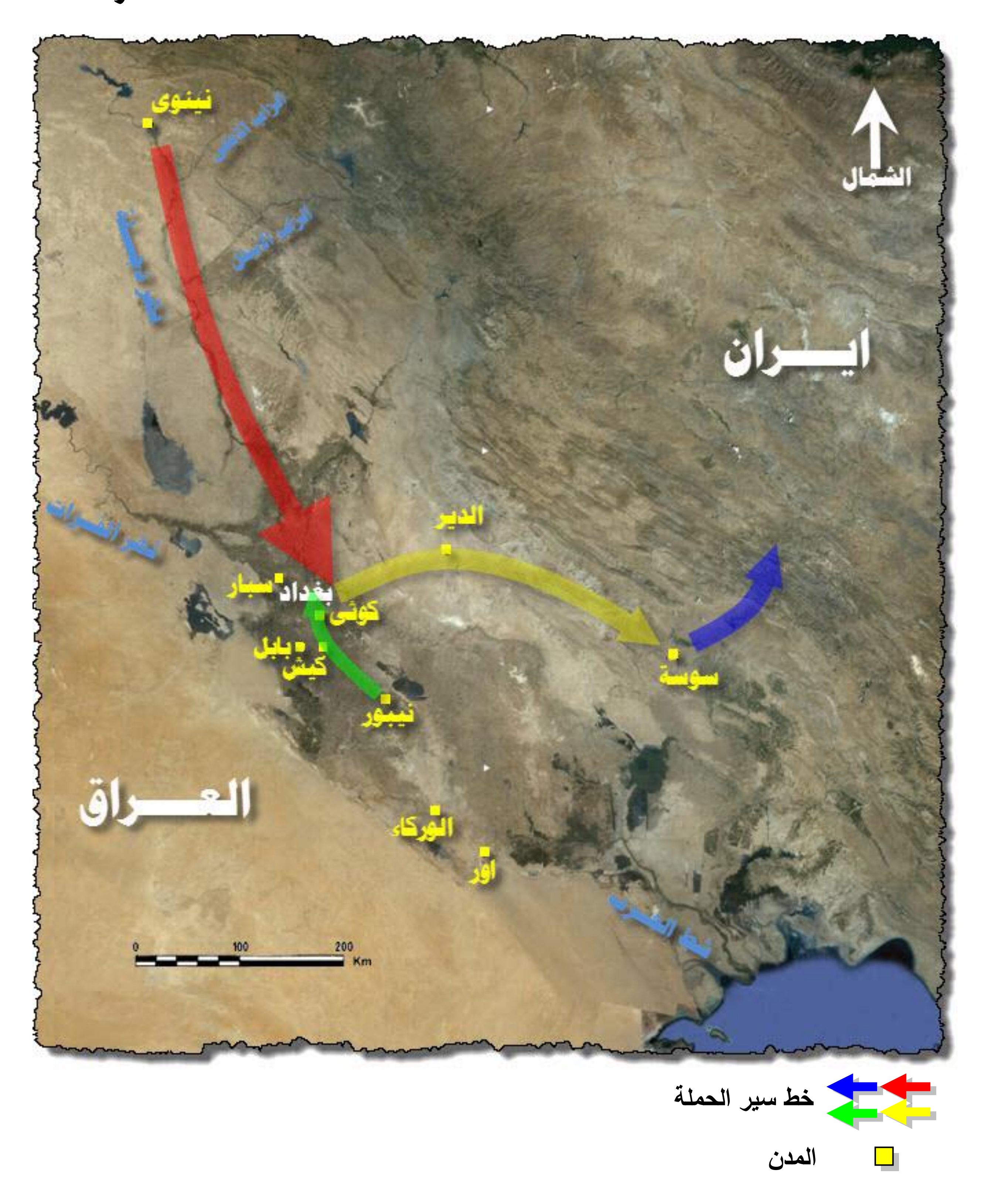
خط سير الحملة

المدن

مقياس الرسم: ١:٥٠٠٠٠٠٠سم

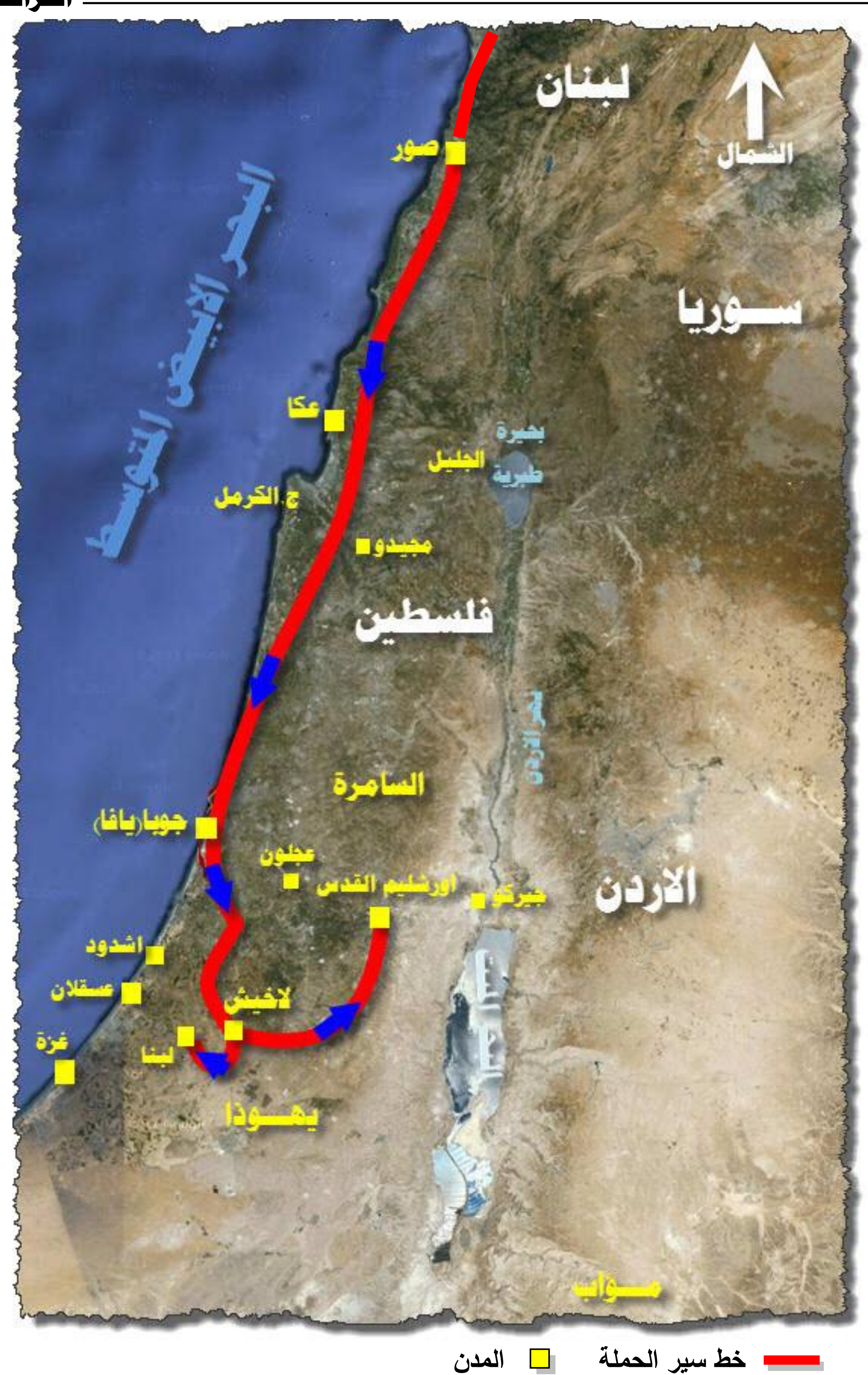
الخارطة (١) خط سير الحملة الثامنة للملك الأشوري شرُ-گين (سرجون) الثاني (٧٢١-٧٠٥ق.م).

المصدر: الأمين، محمود، "تعليقات تاريخية على حملة سرجون الثامنة"، سومر، المجلد٥، ١٩٤٩، ص٢٤٥ بتصرف الباحث



الخارطة (٢) حملة الملك الأشوري سين–اخي–اريبا (سنحاريب) (٧٠٥–٦٨١ق.م) على المناطق الجنوبية وعيلام. المصدر:

Levine, L.D., "Sennacharib's Southern front:704-689B.C", JSC, Vol.34, No.1/2 (1982), P.58. بتصرف الباحث



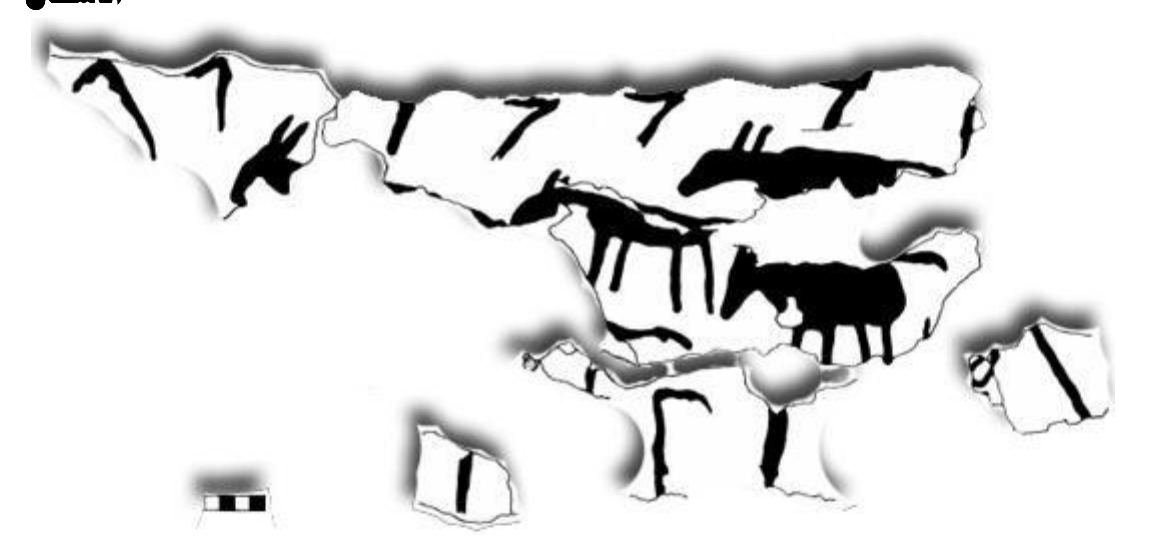
خط سير الحملة ■ المدن

الخارطة (٢) مقطع لحملة الملك الأشوري سين-اخي-اريبا (سنحاريب) (٧٠٥-٦٨١ق.م) على لاخيش.

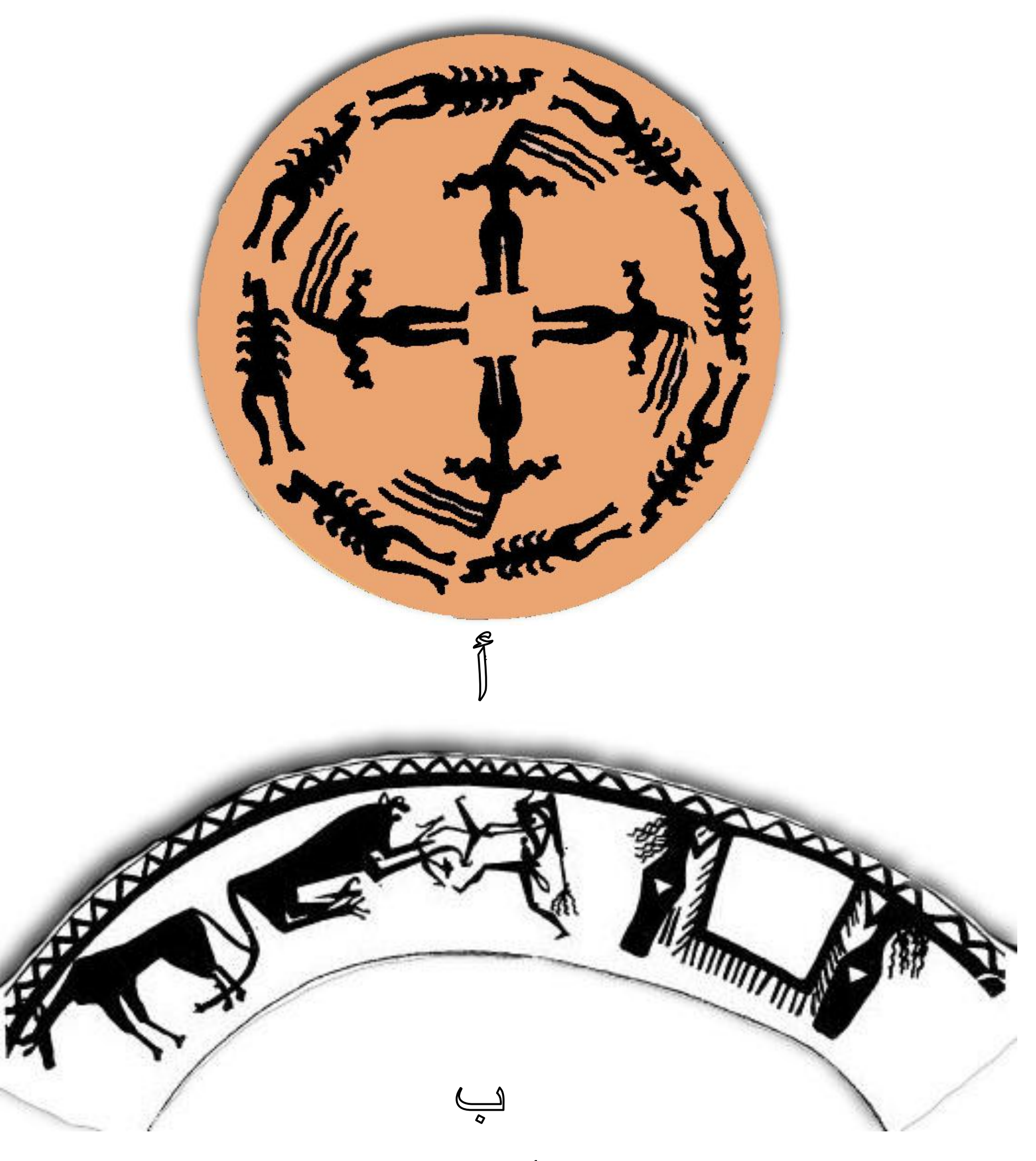
المصدر: Yurco, F.J.,"Sennacharib's Third Campaign and the Coregency of Shabaka and Shebitku", Serapis, (1980), P.237. بتصرف الباحث

الخارطة (٣) الحملة الثانية للملك الأشوري أشور-بانِ-ابلي (اشوربانيبال) (٦٦٨-٦٢٦ق.م) على عيلام.

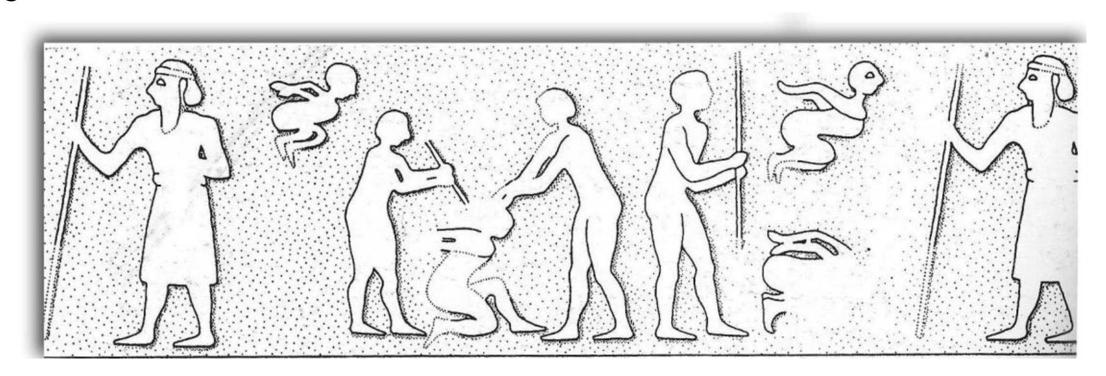
المصدر: الدوري، رياض عبد الرحمن،"اشوربانيبال سيرته ومنجزاته"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٨٦، ص٩٦. بتصرف الباحث



الشكل (١) (المصدر:Kirkbride, 1975, PL.7)



الشكل (٢) (المصدر: أ– محسن، ١٩٨١، الشكل ٧٦)
ب– Hijara, 1978, P.126



الشكل (٣) (المصدر: Dolce, 2004, P.124)

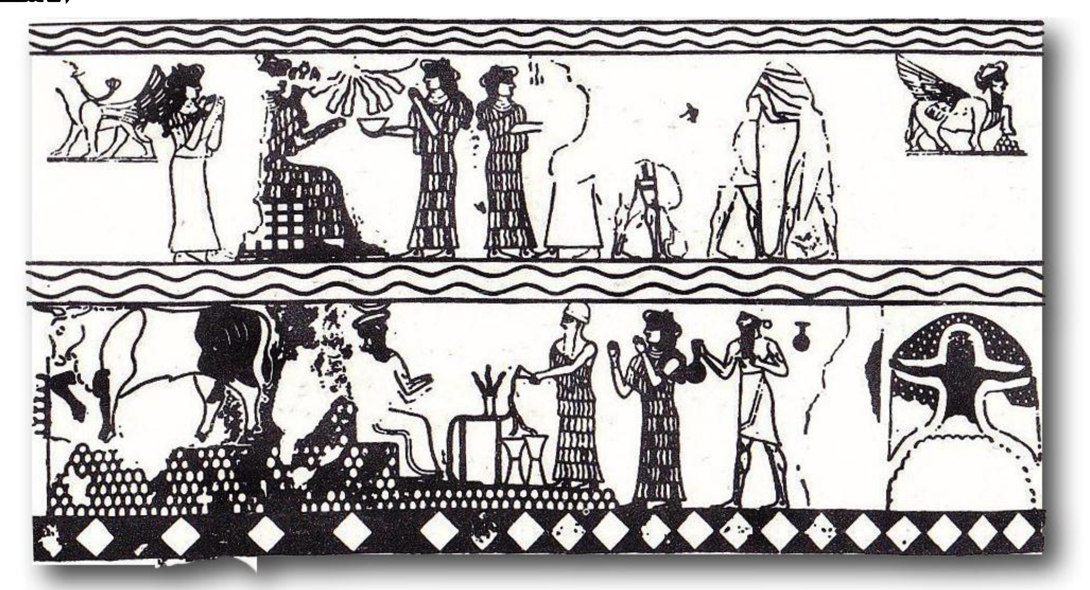
الشكل (٥) (المصدر: Aruz, 2003, P.22)

الشكل (٤) (المصدر: مورتكات، ١٩٧٥، ص٤٩)

الشكل (٦) (المصدر: Aruz, 2003, P.76)

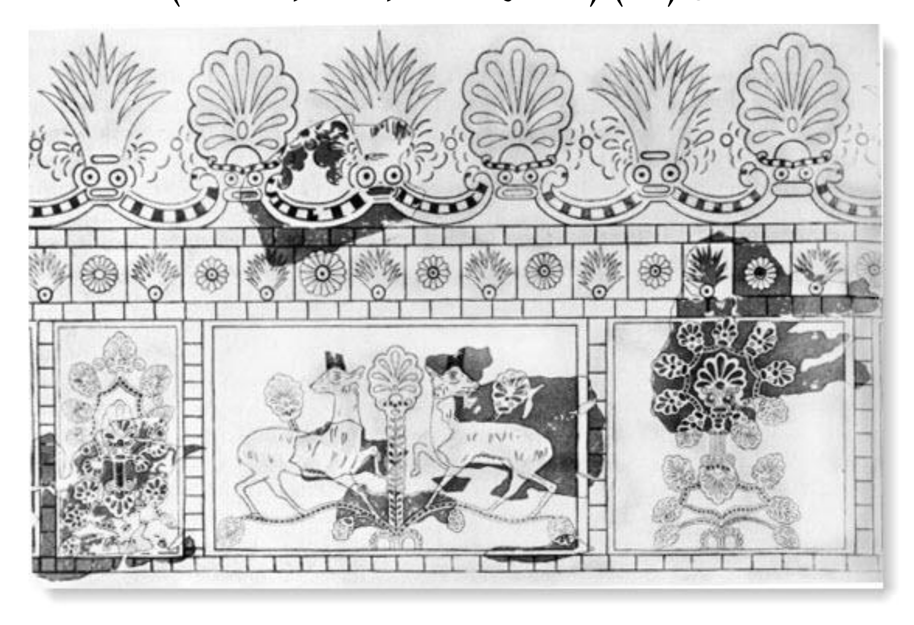
الشكل (٧) (المصدر: Aruz, 2003, P.87)

الشكل (٨) (المصدر: مورتكات، ١٩٧٥، ص١٧٩)

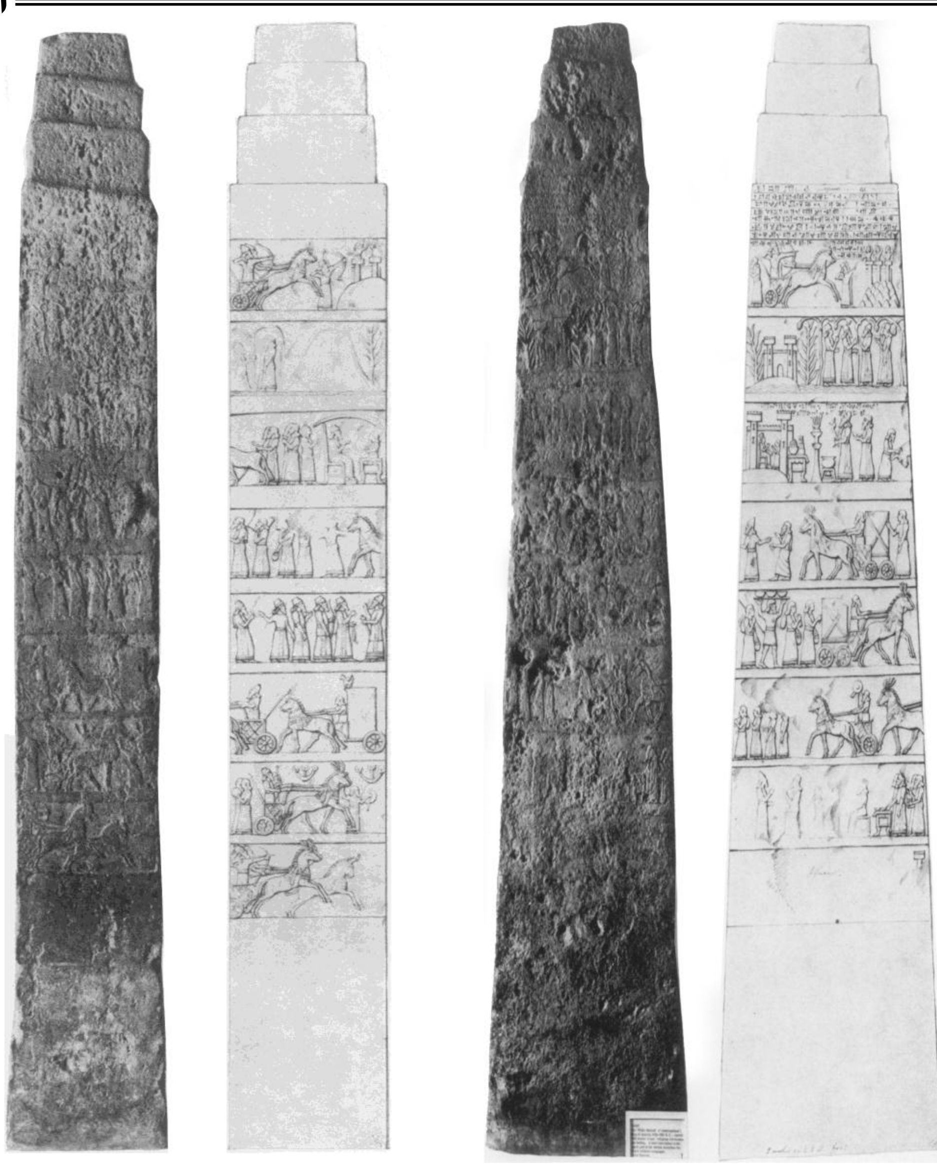


الشكل (٩) (المصدر: مورتكات، ١٩٧٥، ص٢٤١)

الشكل (١٠) (المصدر: Collins, 2003, P.22)



الشكل (١١) (المصدر: عكاشة، ١٩٧٢، ص٤٢٢)



الوجه B

الوجه A

الشكل (١٢) (المصدر: Soloberger, 1974, PL. XLII/XLIII)

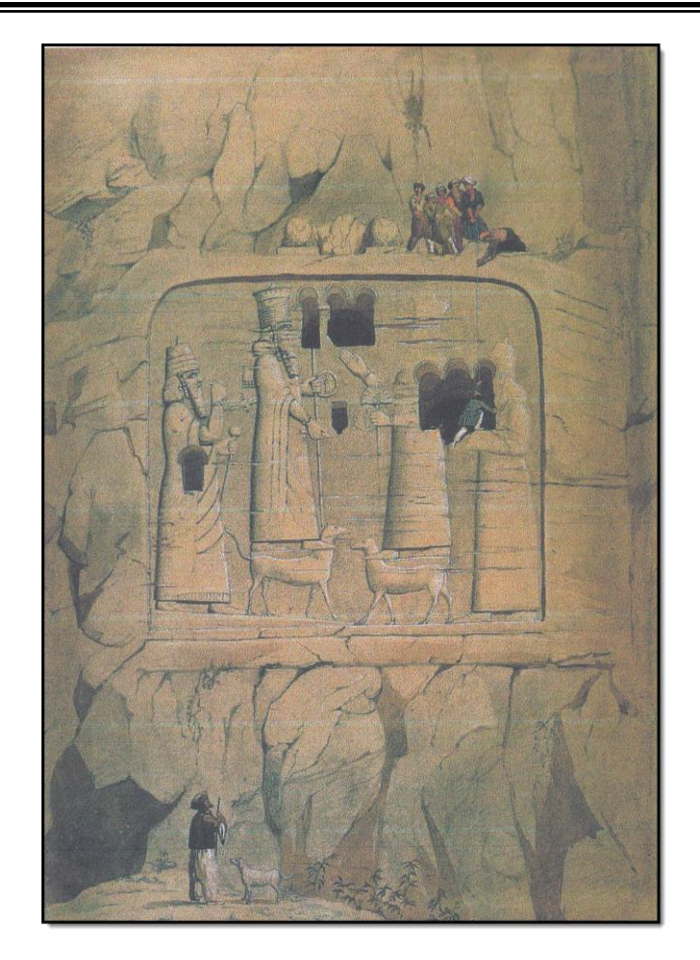
الشكل (١٣) (المصدر: جرك، ٢٠٠٤، شكل٨٦)

ب

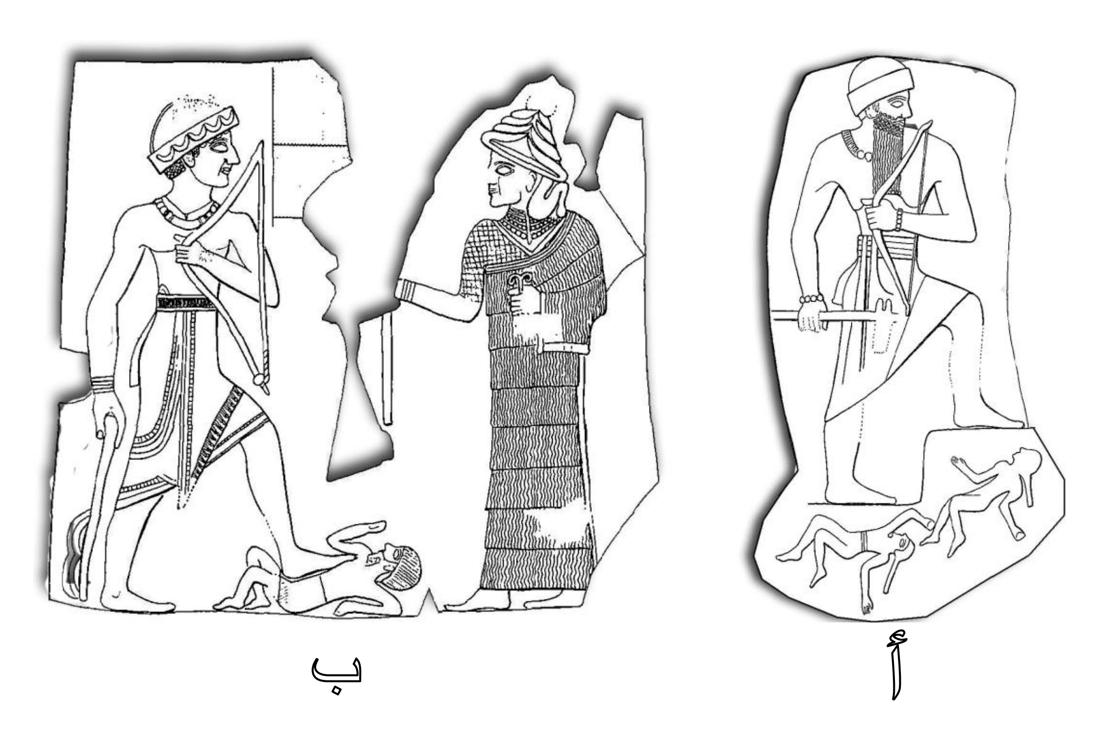
أ

الشكل (١٤) (المصدر: أ- بارو، ١٩٨٠، ص١٠٢)
ب- باقر، ١٩٥٩، شكل٣

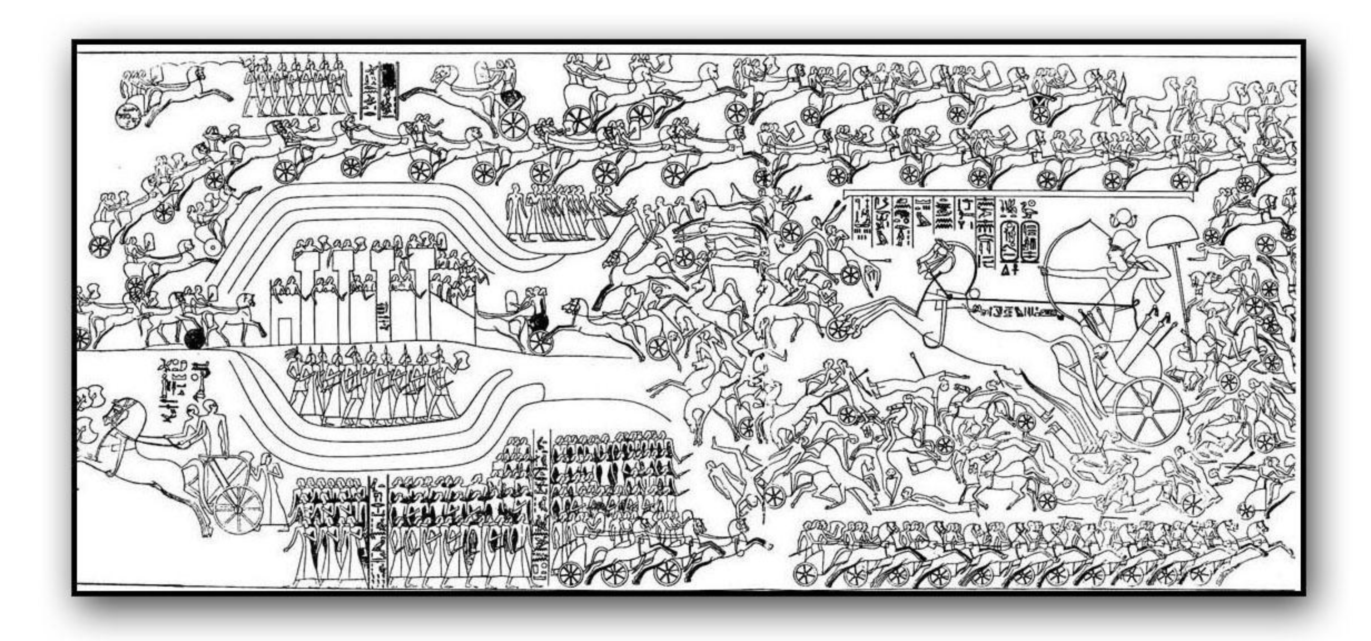
الشكل (١٥) (المصدر: Feldman, 2004, P.142)



الشكل (١٦) (المصدر: Reade, 2006, P. 52)



الشكل (١٧) (المصدر: Postgate and Roaf, 1997, P.150)



الشكل (١٨) (المصدر: Willson, 1905, P.205)

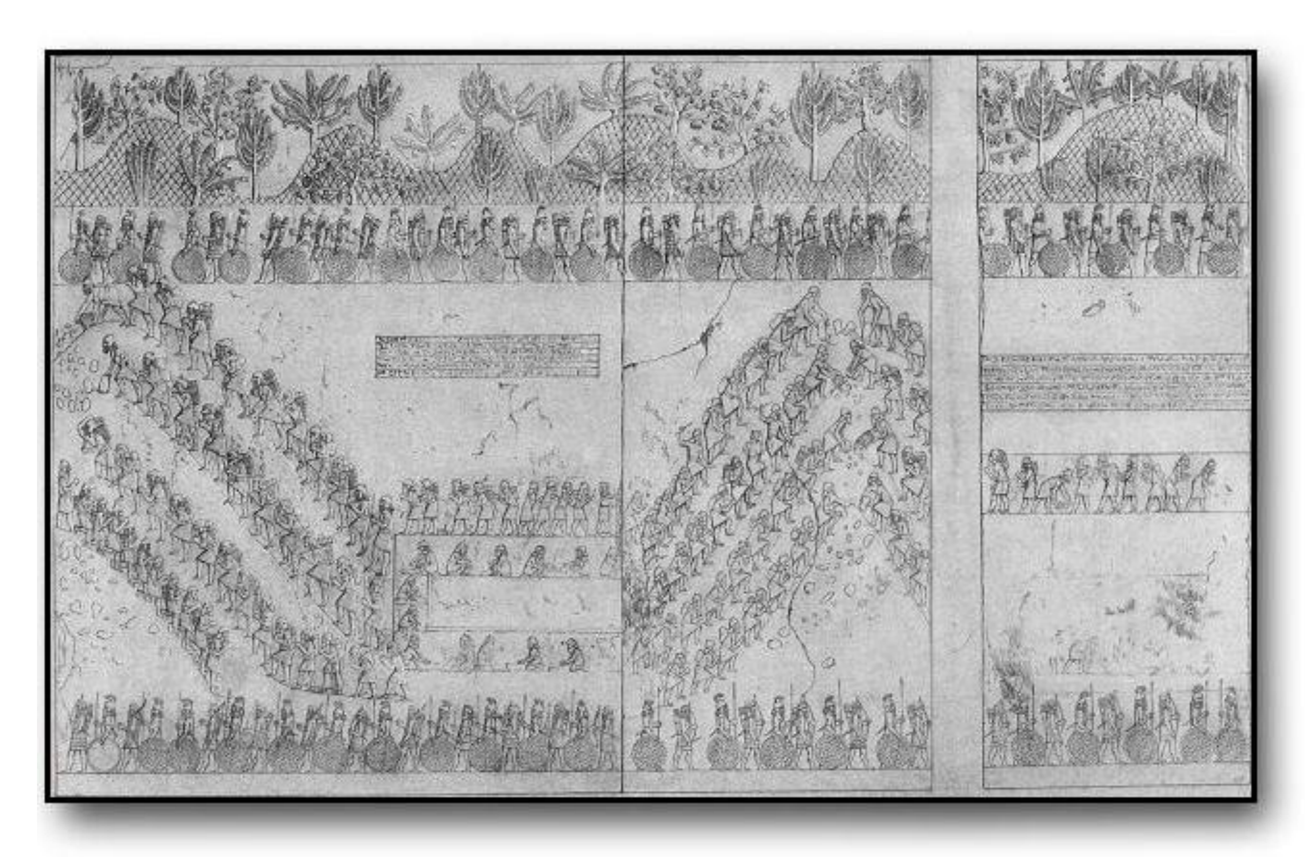
الشكل (١٩) (المصدر: الجميلي، ٢٠٠٥، ص١٩٠)

الشكل (٢٠) (المصدر: Read, 1995, P.64)

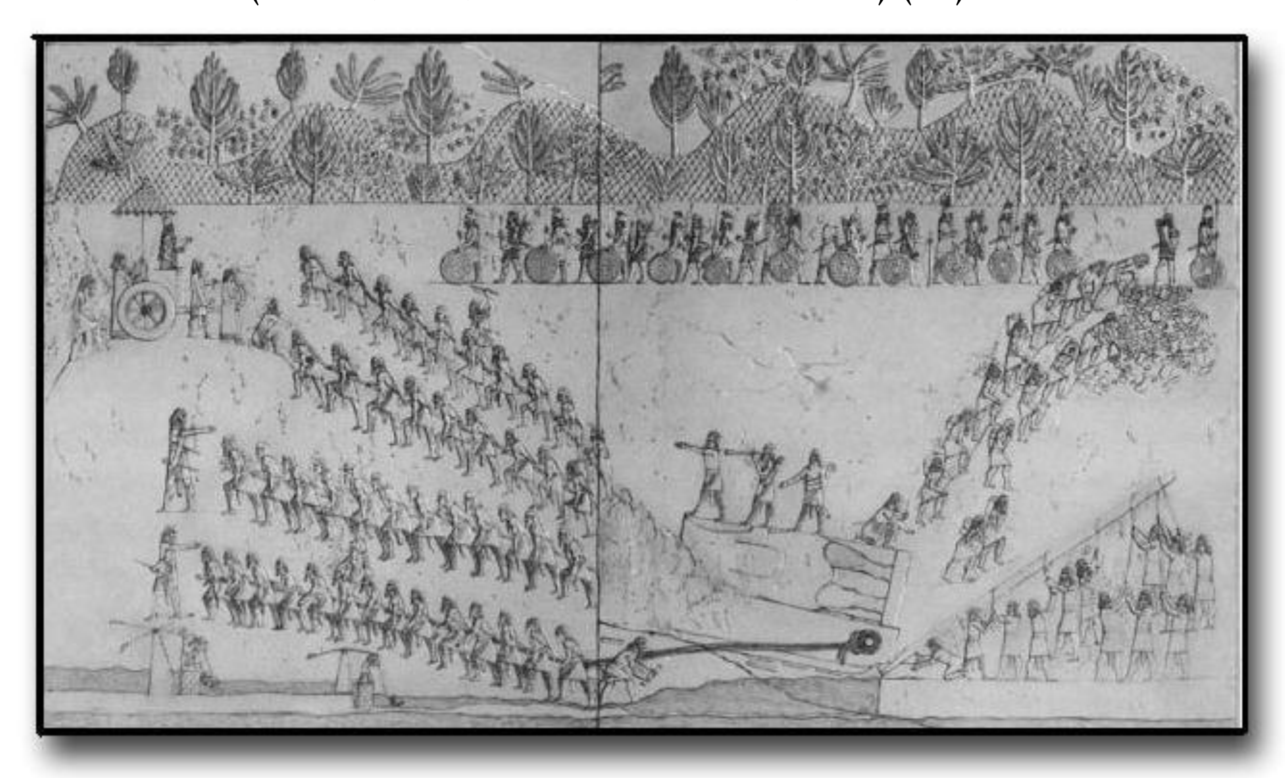
الشكل (٢١) (المصدر: مورتكات، ١٩٧٥، ص ٤٢٣ (اللوح ٢٨٠))

الشكل (٢٢) (المصدر: مورتكات، ١٩٧٥، ص ٤٢٣ (اللوح ٢٨١))

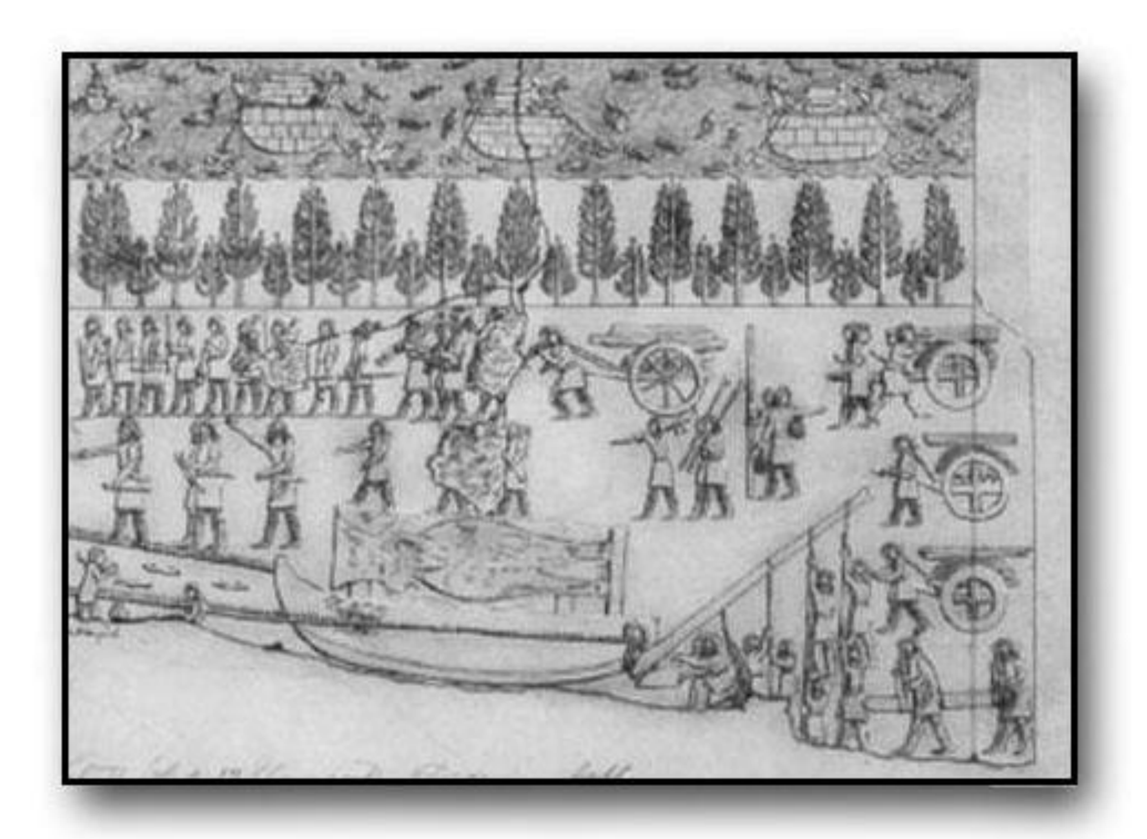
الشكل (٢٣) (المصدر: BM, 1979, Tafel.1)



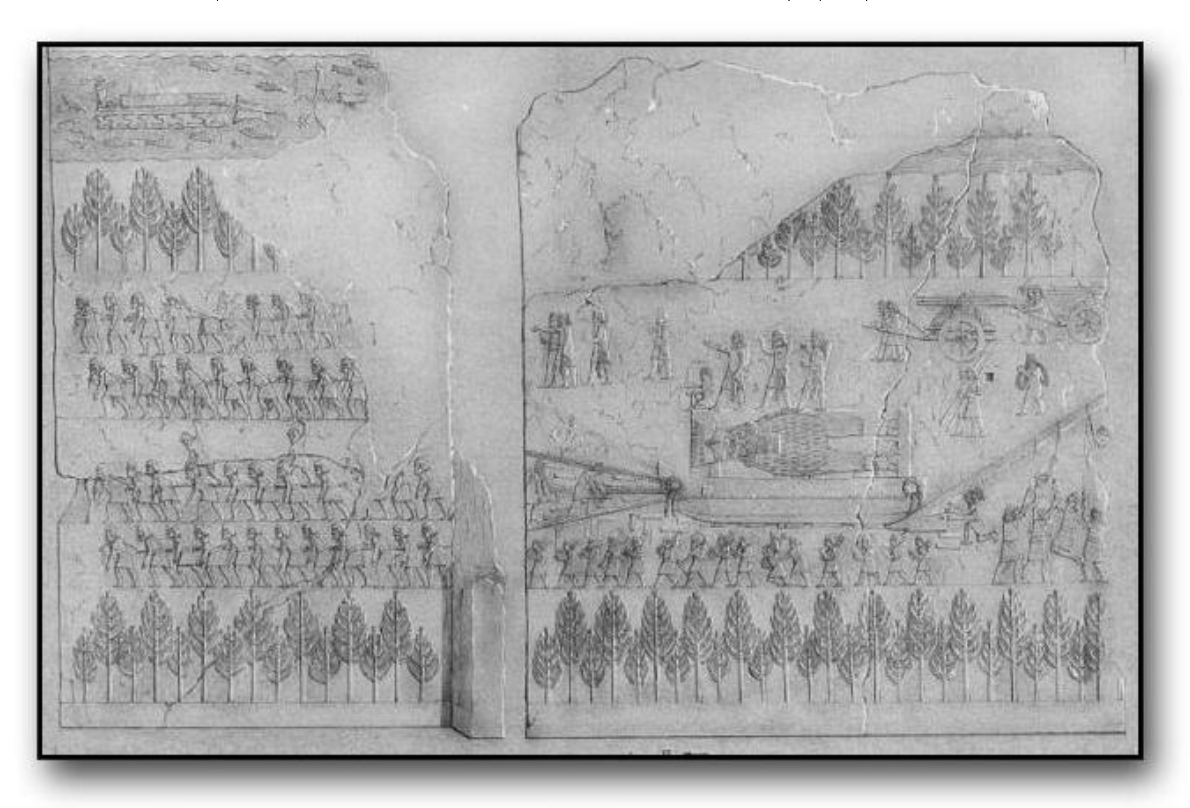
الشكل (٢٤) (المصدر: Russell, 1987, P.525. Slab:66-68)



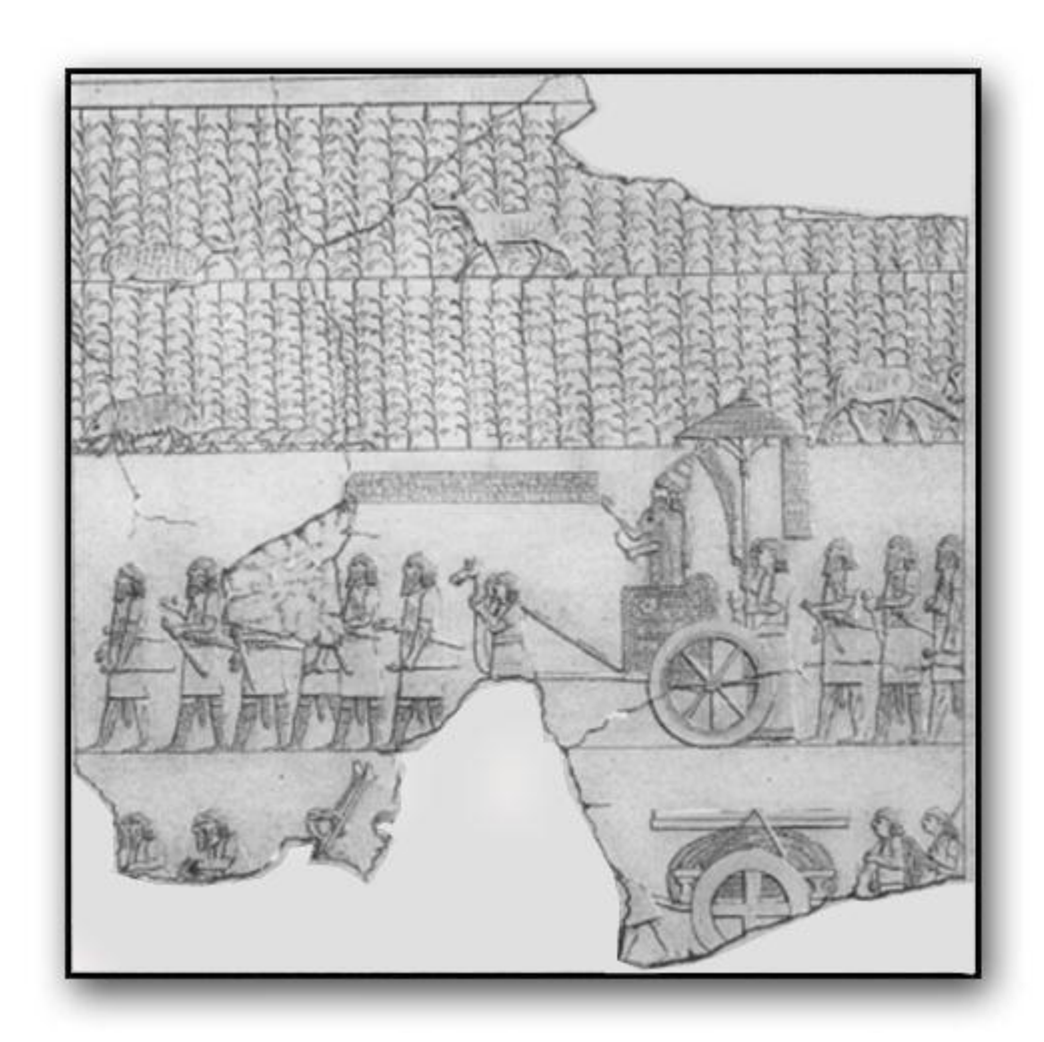
الشكل (٢٥) (المصدر: Russell, 1987, P.526. Slab:63-64)



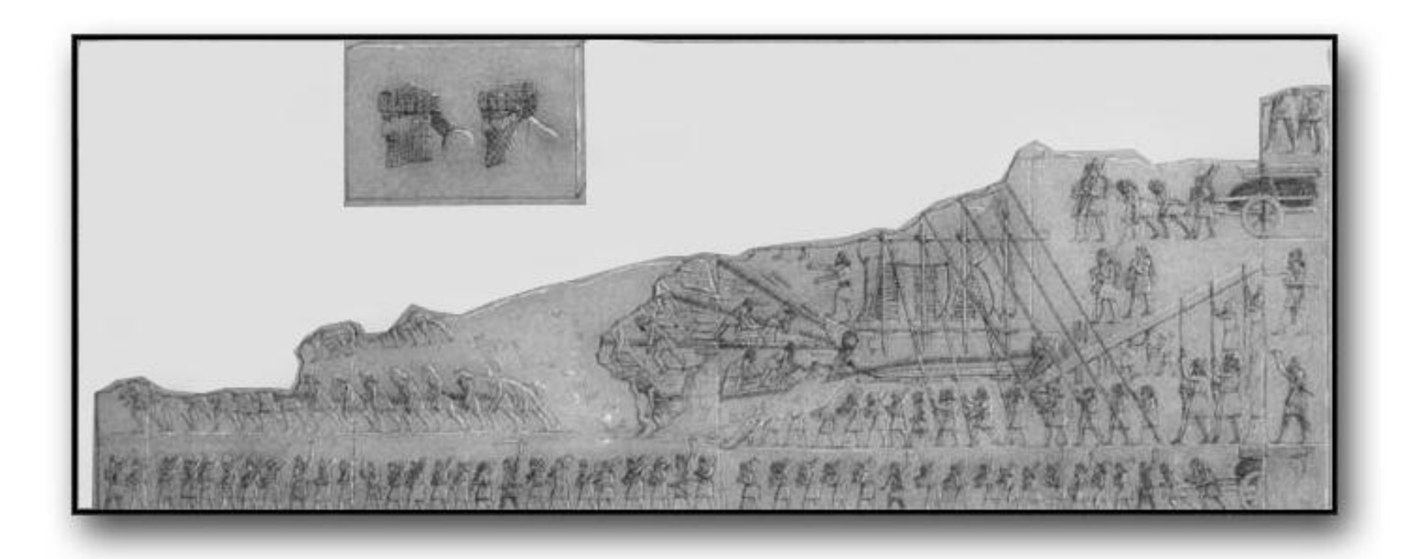
الشكل (٢٦) (المصدر: Russell, 1987, P.530. Slab:53)



الشكل (٢٧) (المصدر: Russell, 1987, P.529. Slab:54-56)



الشكل (٢٨) (المصدر: Russell, 1987, P.528. Slab:60)



الشكل (٢٩) (المصدر: Russell, 1987, P.531. Slab: 47-43)

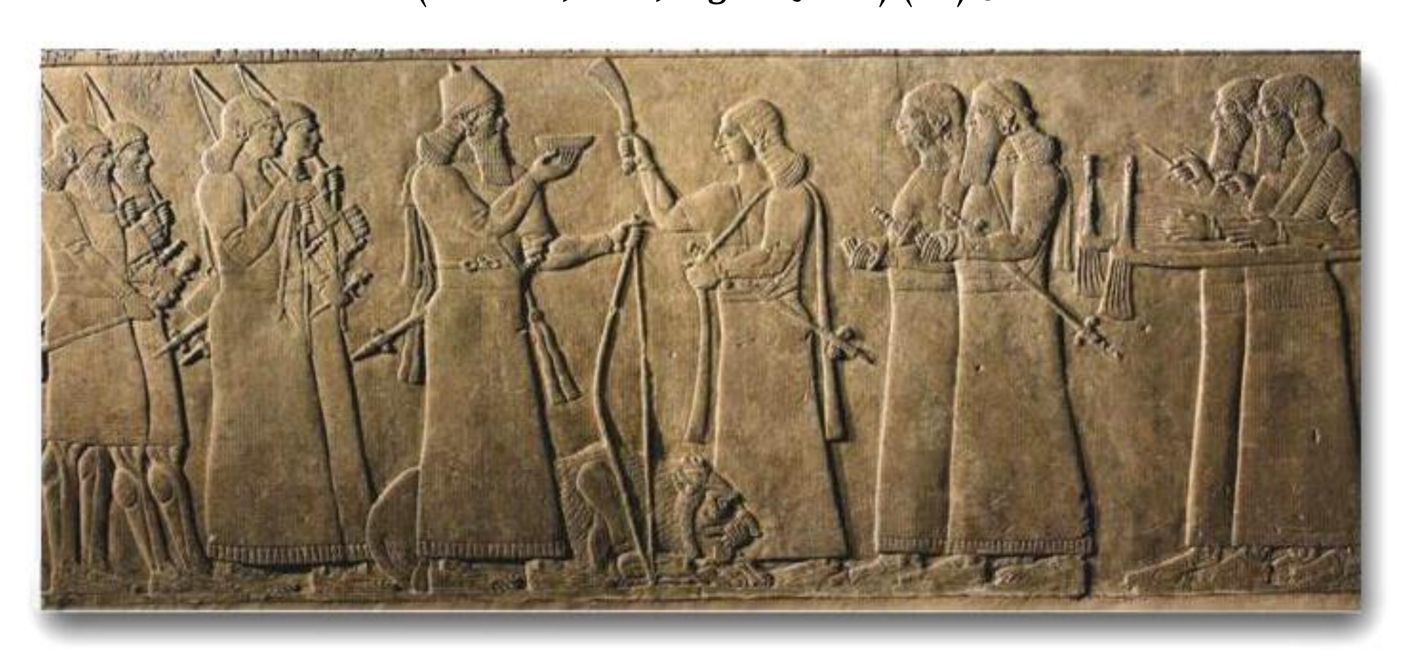
الشكل (٣٠) (المصدر: Curtis and Read, 1995, P.67)

الشكل (٣١) (المصدر: Russell, 1999 , P.17)

الشكل (٣٢) (المصدر: Russell, 1999 , P.176)

الشكل (٣٣) (المصدر: Russell, 1999, P.16)

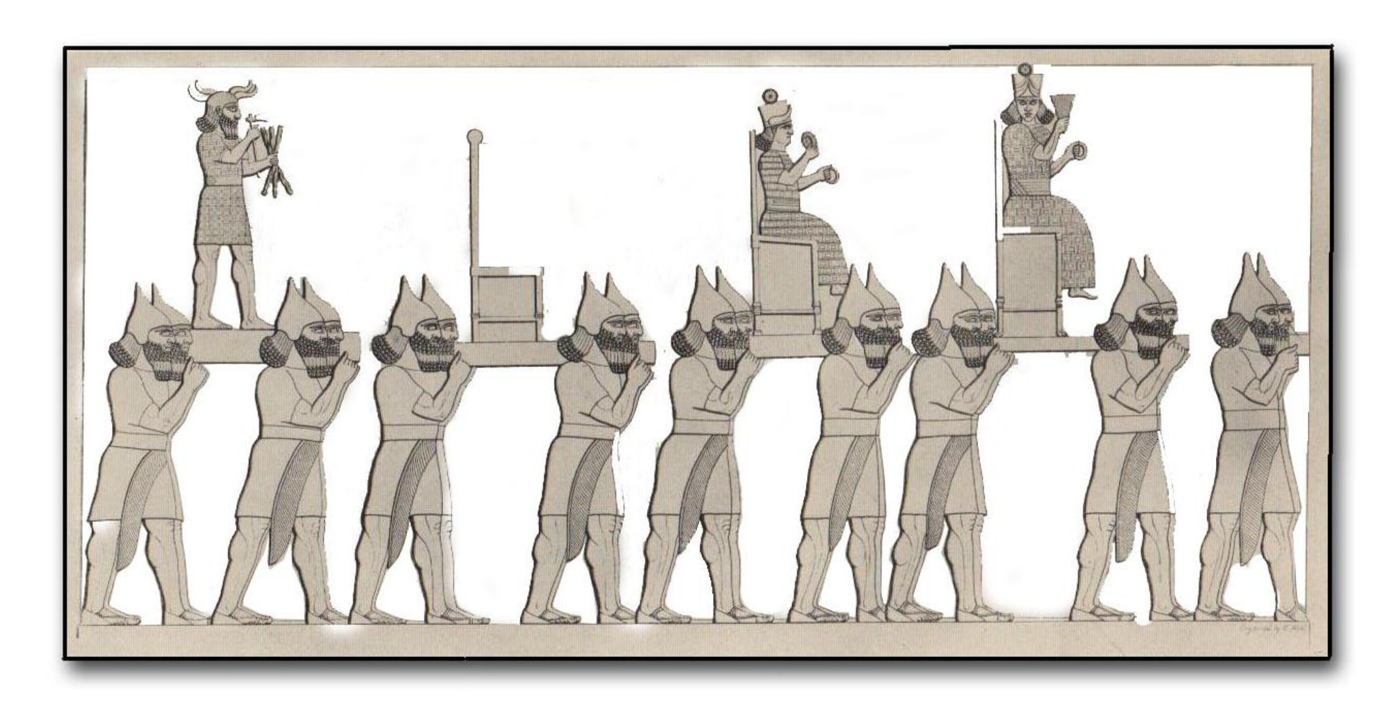
الشكل (٣٤) (المصدر: Albenda, 1986, Fig. 9)



الشكل (٣٥) (المصدر: Collins, 2008, P.35)

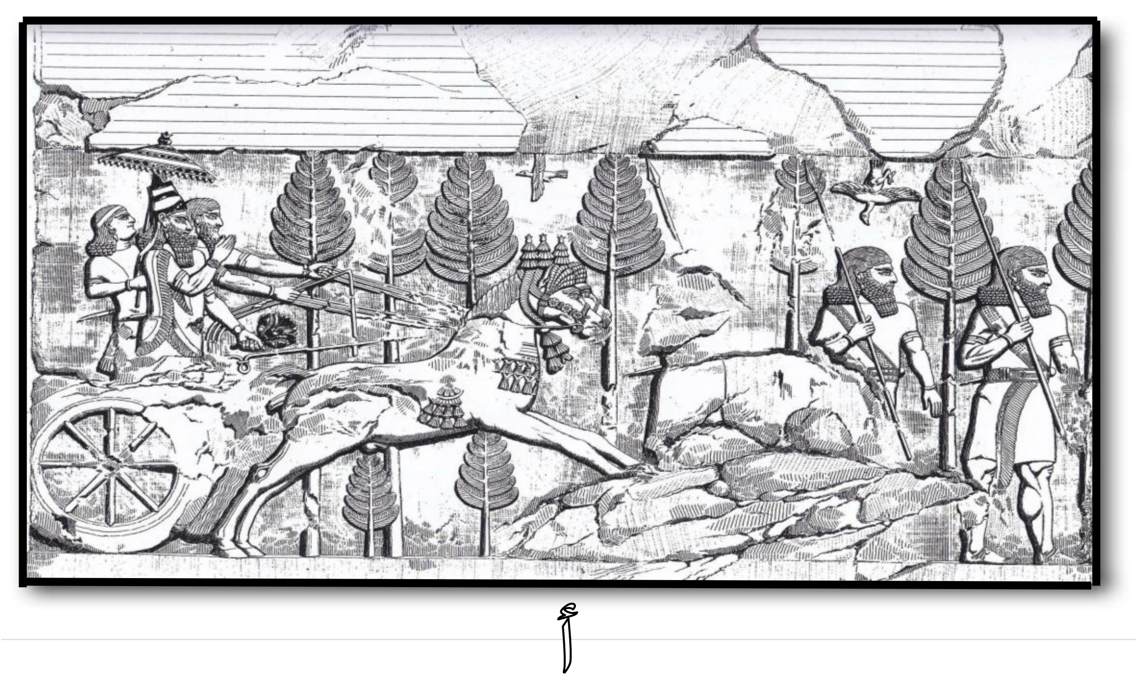
الشكل (٣٦) (المصدر: Russell, 1999, P.18)

أ

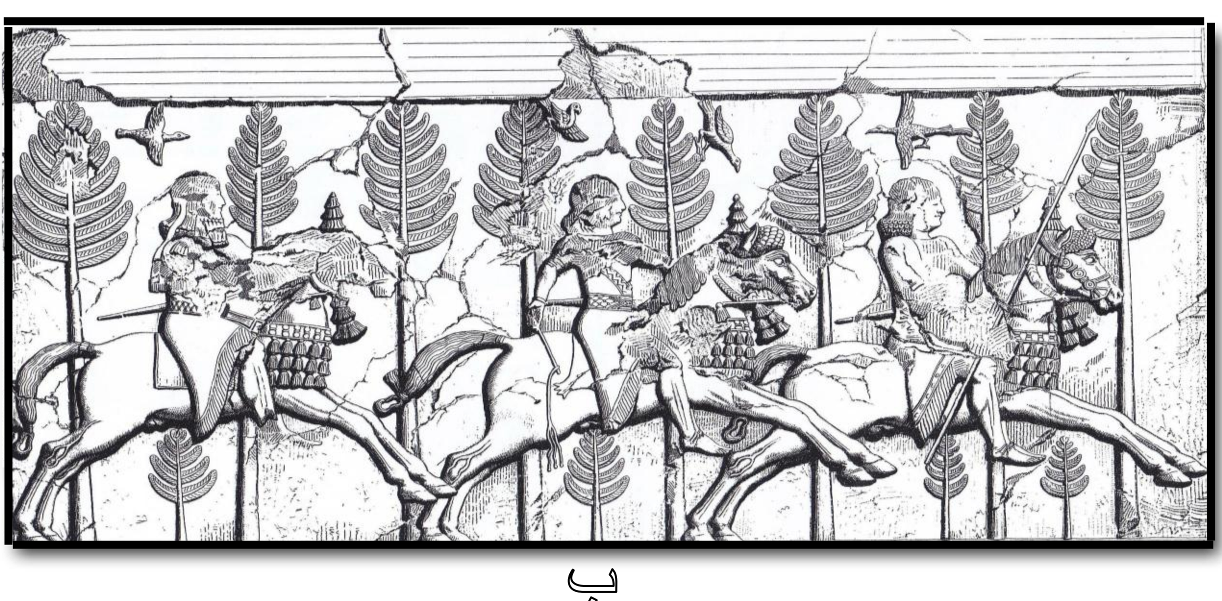


ب

الشكل (٣٧) (المصدر:(أ) (Barnett, 1962, PL.LXIX)
(ب) (Barnett, 1962,PL.XCII)



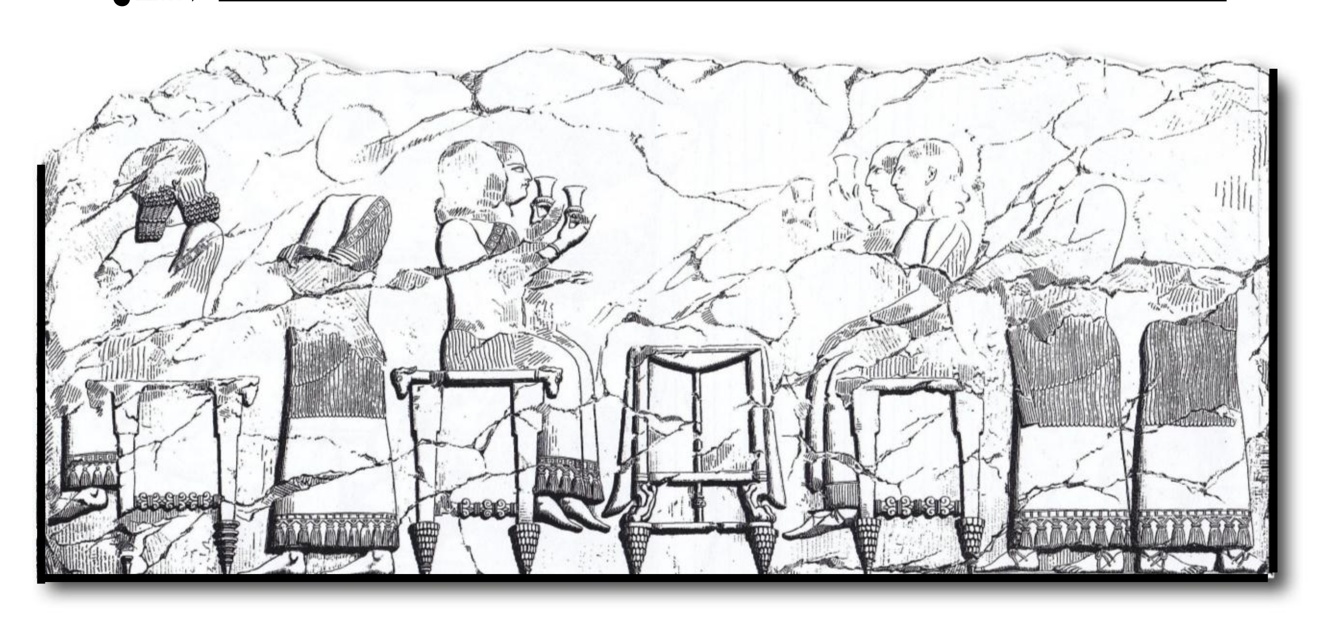
أ



ب

الشكل (٣٨) (المصدر: Botta, 1972, PL.113)

الشكل (٣٩) (المصدر: Botta, 1972, PL.113)

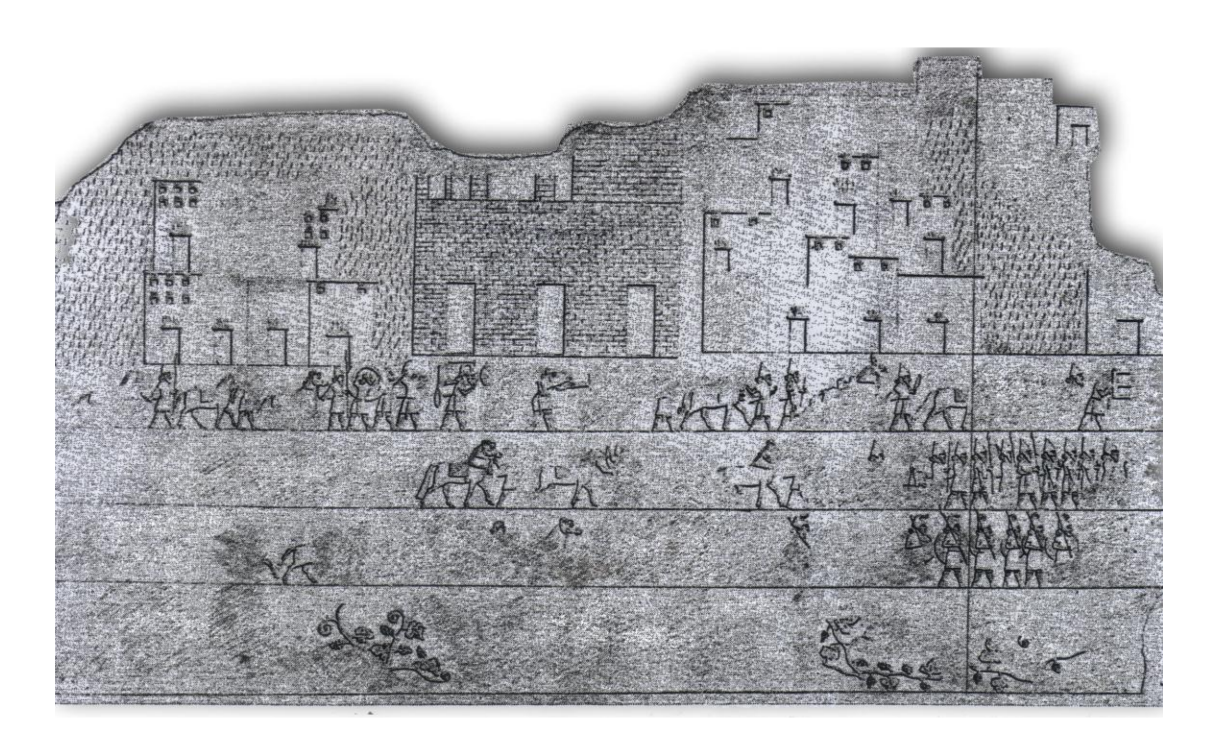


الشكل (٤٠) (المصدر: Botta, 1972, PL.112)

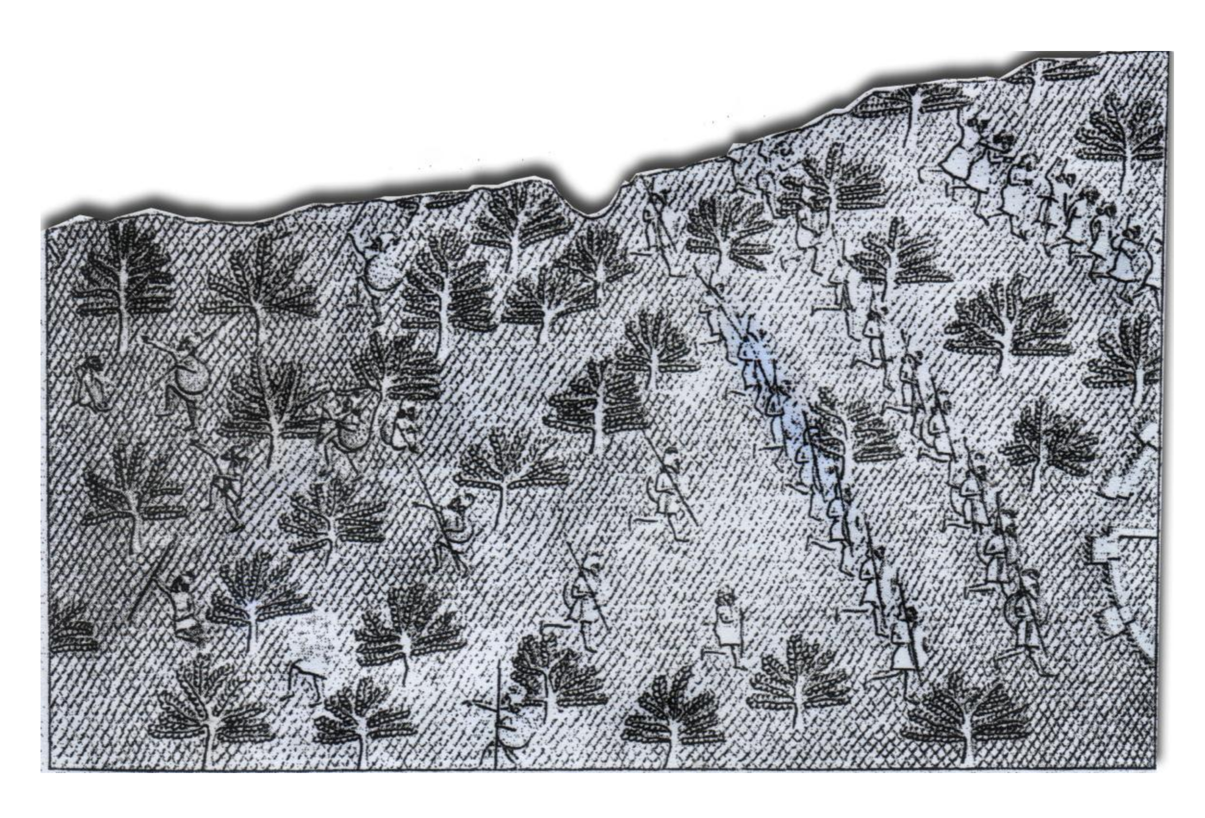
أ

ب

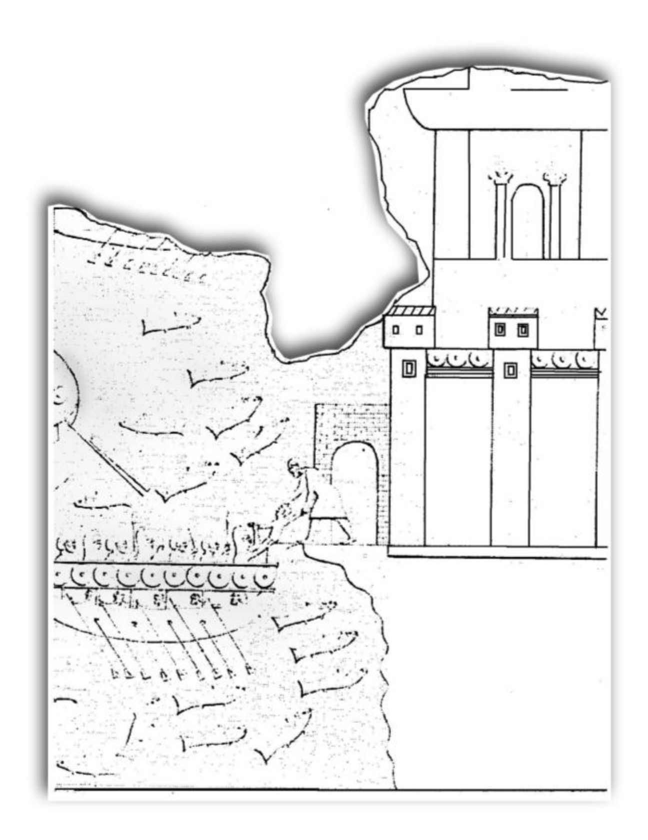
الشكل (٤١) (المصدر: Botta, 1972, PL.129 ; 131)



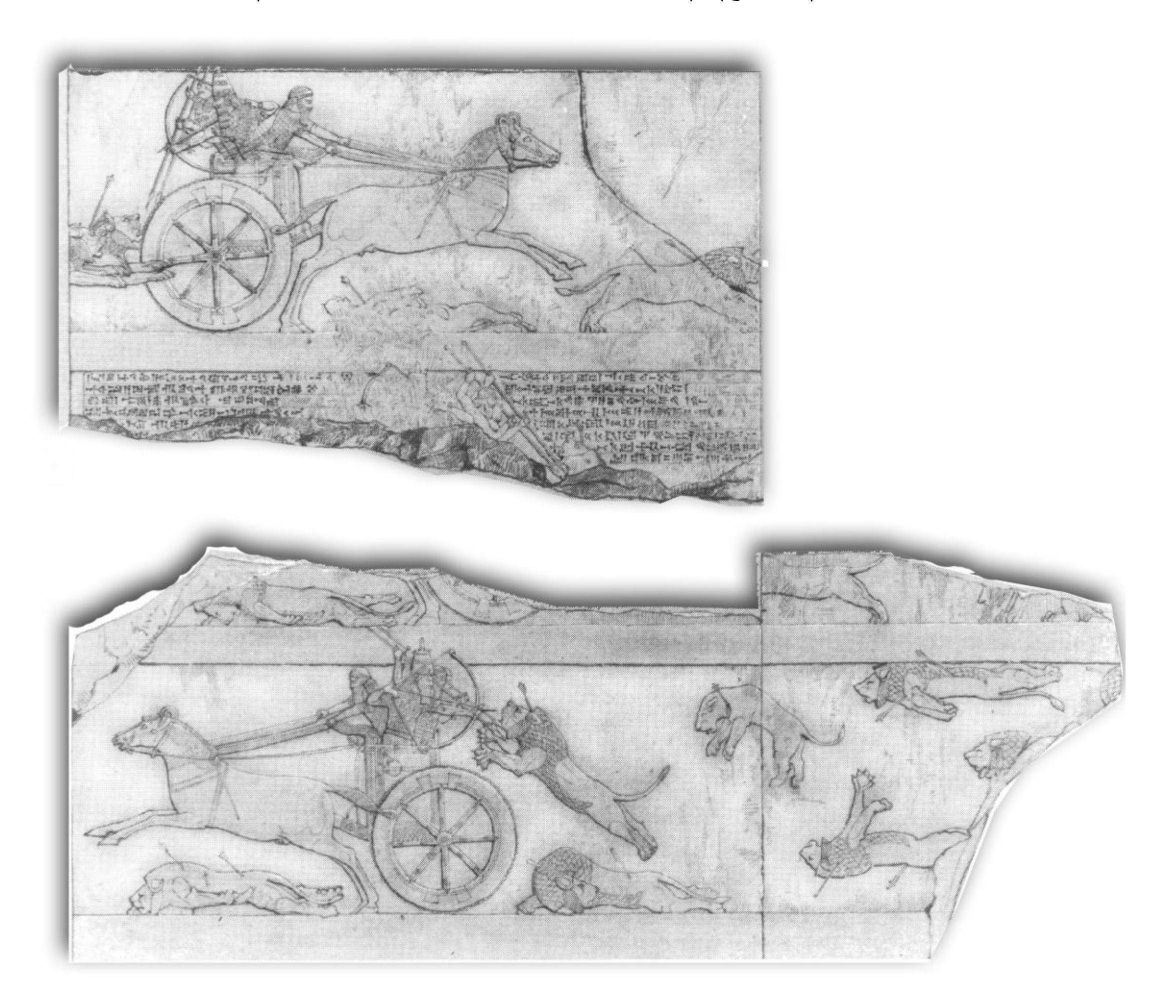
الشكل (٤٢-أ) (المصدر: Russell, 1991, P.248)



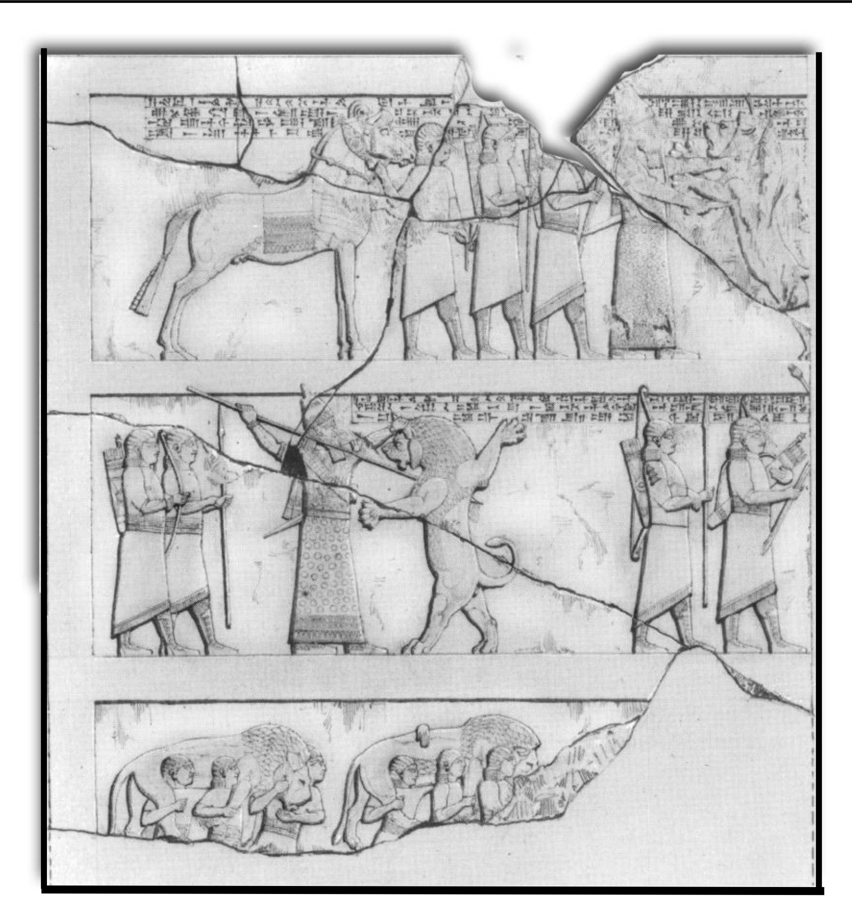
الشكل (٤٢-ب) (المصدر: Russell, 1991, P.249)



الشكل (٤٢-ج) (المصدر: Russell, 1991, P.165)



الشكل (٤٣) (المصدر: Russell, 1999, P.202)

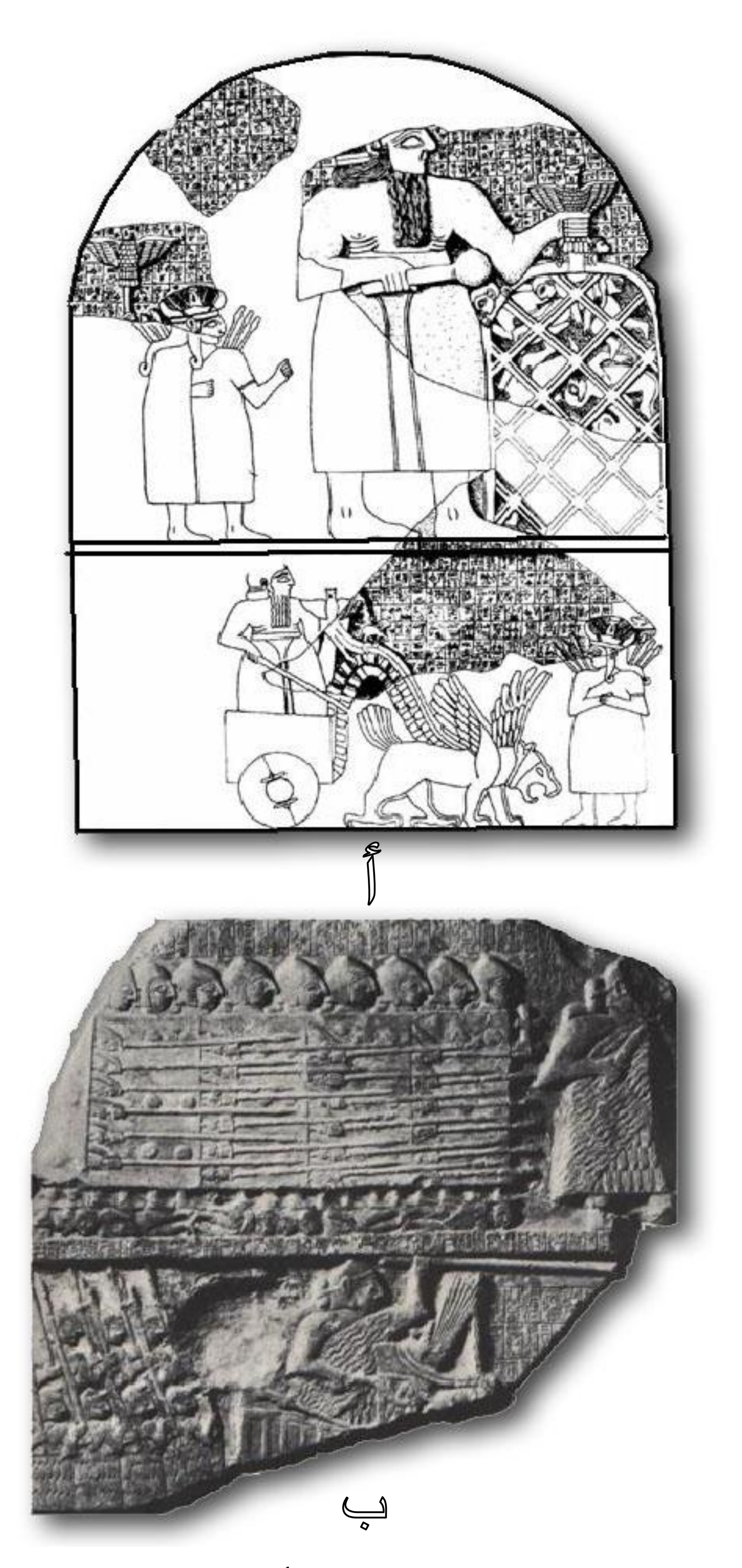


الشكل (٤٤) (المصدر: Russell, 1999, P.203)

الشكل (٤٥) (المصدر: Curtis And Reade, 1995, P.86)

الشكل (٤٦) (المصدر: مورتكات، ١٩٧٥، ص٧٥)

الشكل (٤٧) (المصدر: Aruz, 2003, P.71)



أ

ب

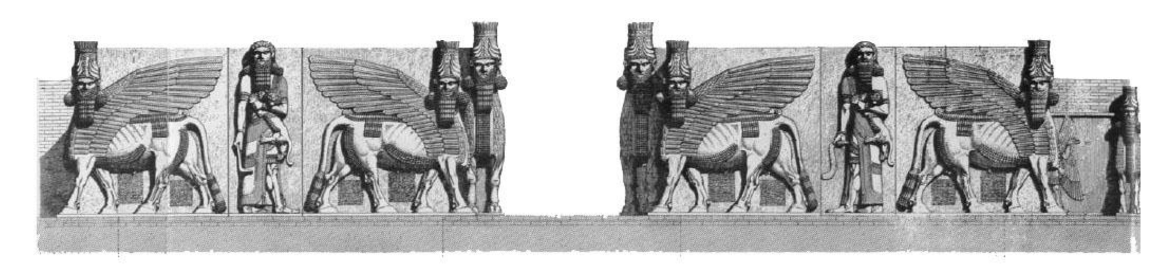
الشكل (٤٨) (المصدر: مورتكات، ١٩٧٥، (أ) ص١٤٦ (ب) ص١٤٨)

أ ب

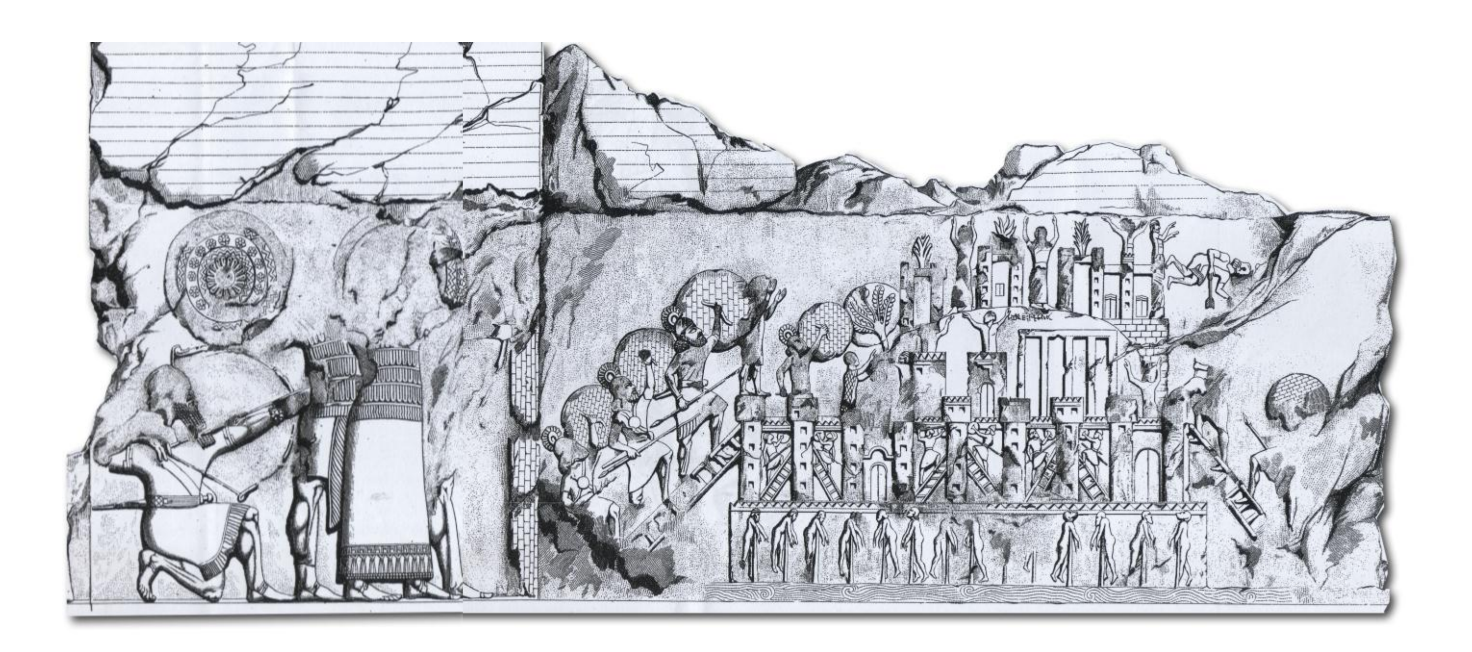
ج هـ

د

الشكل (٤٩) (المصدر: Russell, 1999, P.308-309)

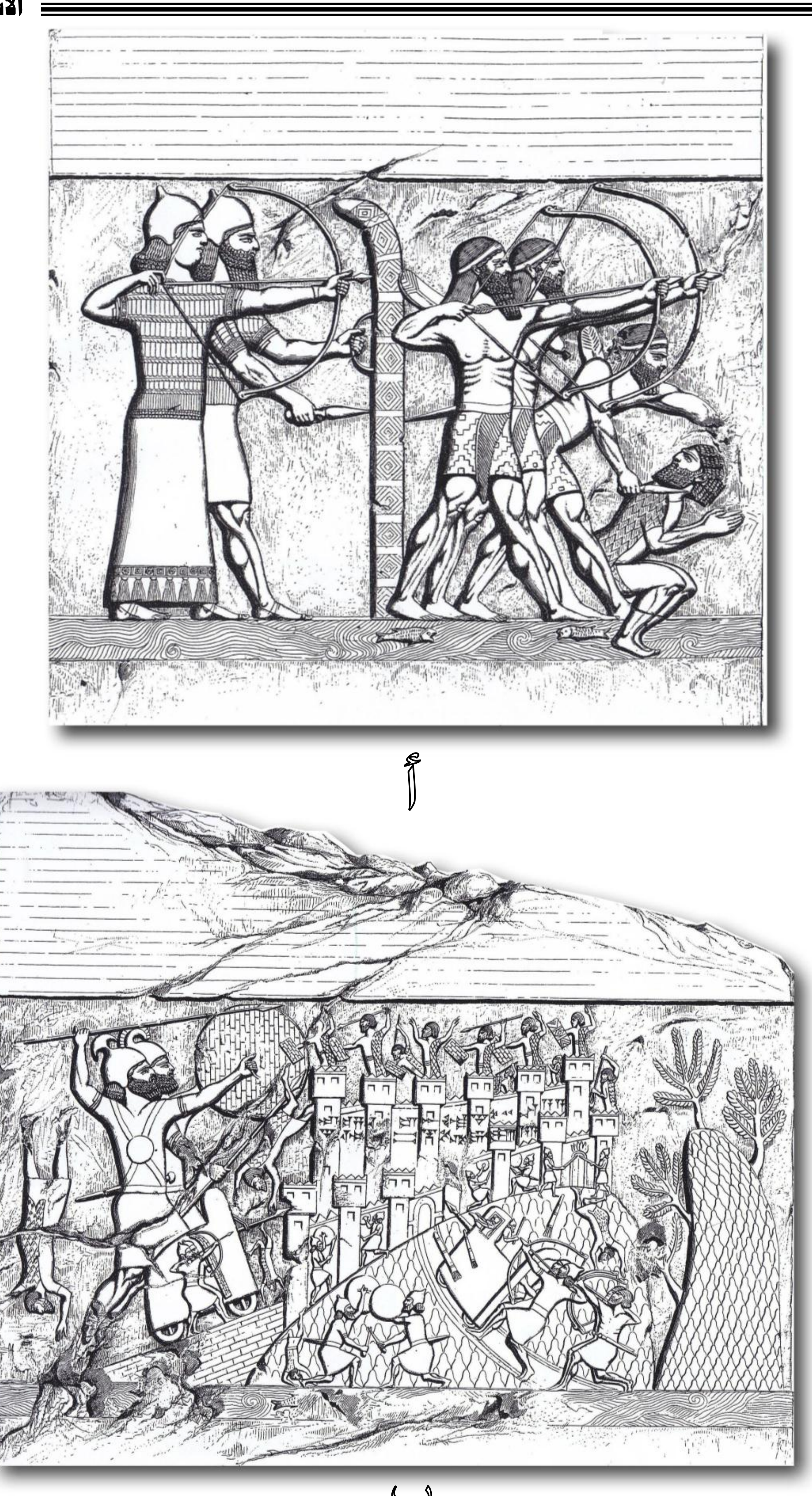


الشكل (٥٠) (المصدر: Botta, 1972, PL.24)

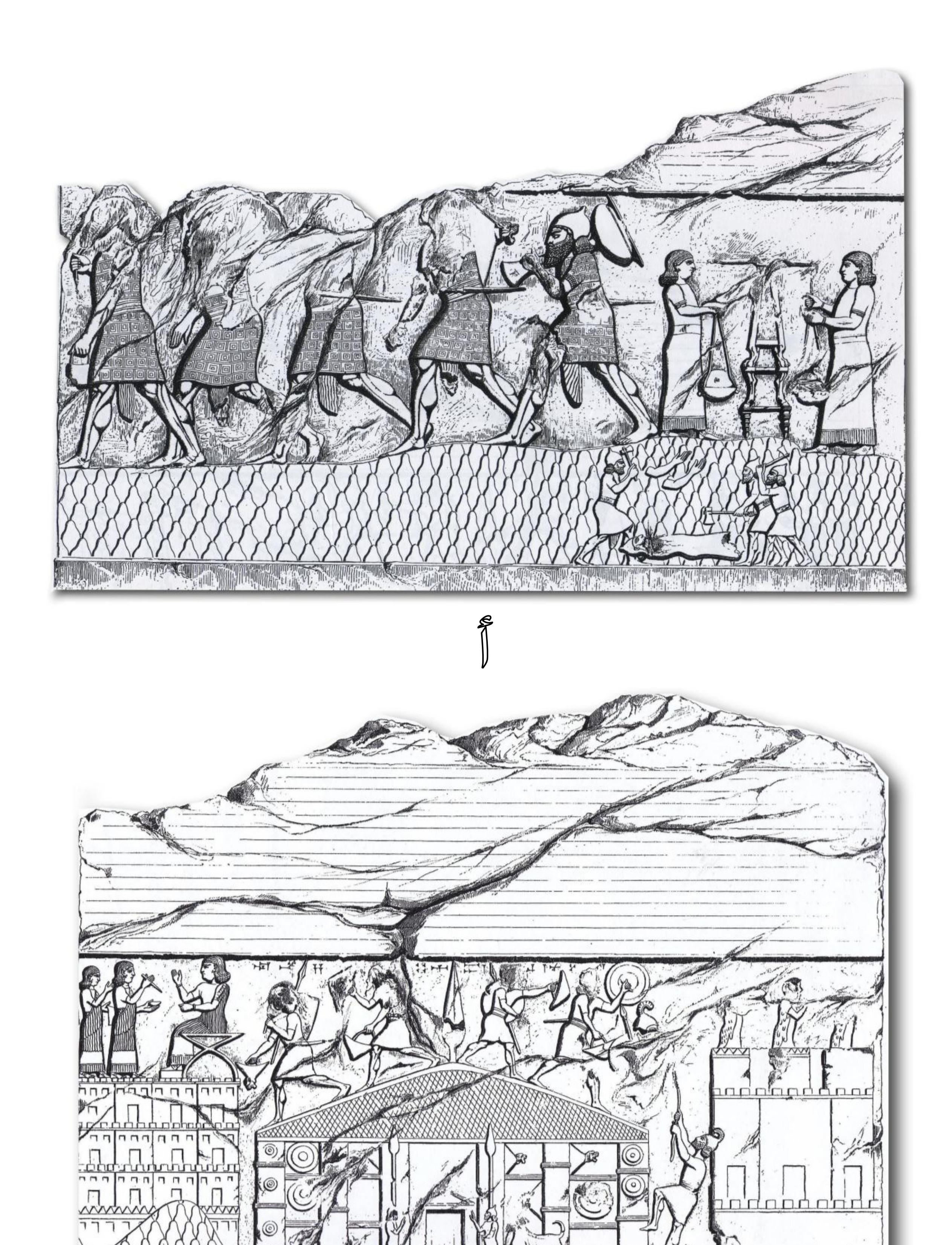


الشكل (٥١) (المصدر: Botta, 1972, PL.55)

الشكل (٥٢) (المصدر: Collins, 2009, P.2)



الشكل (٥٣) (المصدر: Botta, 1972, PL.145)



أ

ب

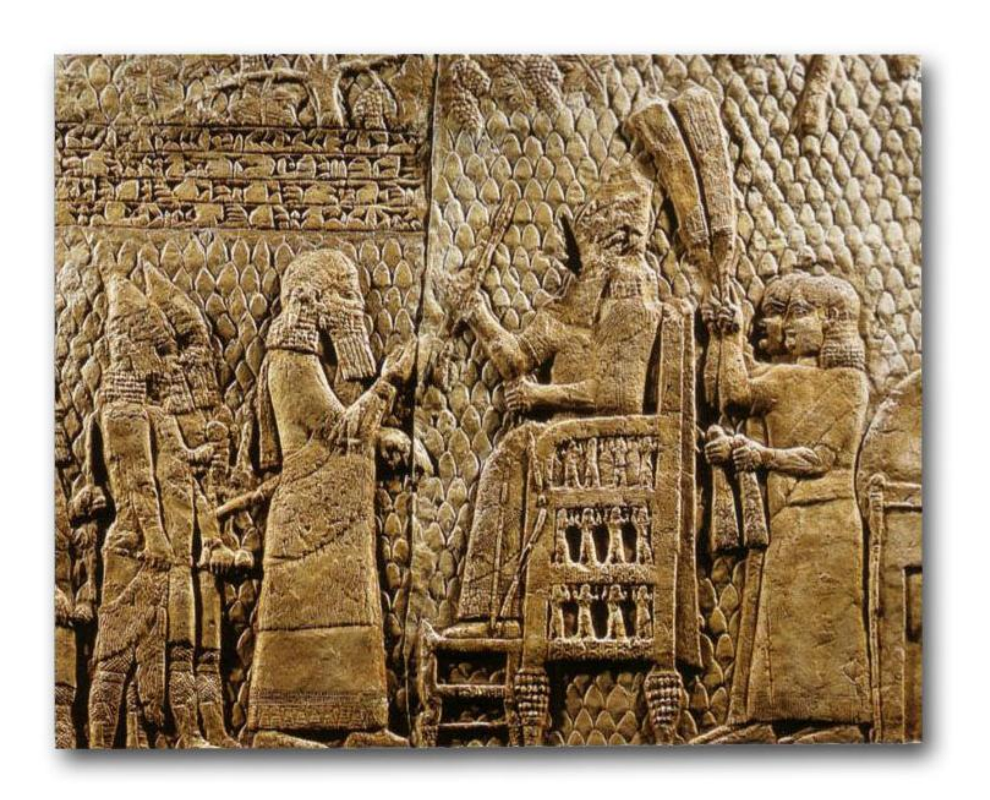
الشكل (٥٤) (المصدر: Botta, 1972, PL.141)

هنا الشكل (٥٥) مدينة لاخيش على ورق A3

ج

أ

ب



الشكل (٥٦) (المصدر: Collins, 2009, P.94-95)

الشكل (٥٧) (المصدر: Collins, 2009, P.136-136)

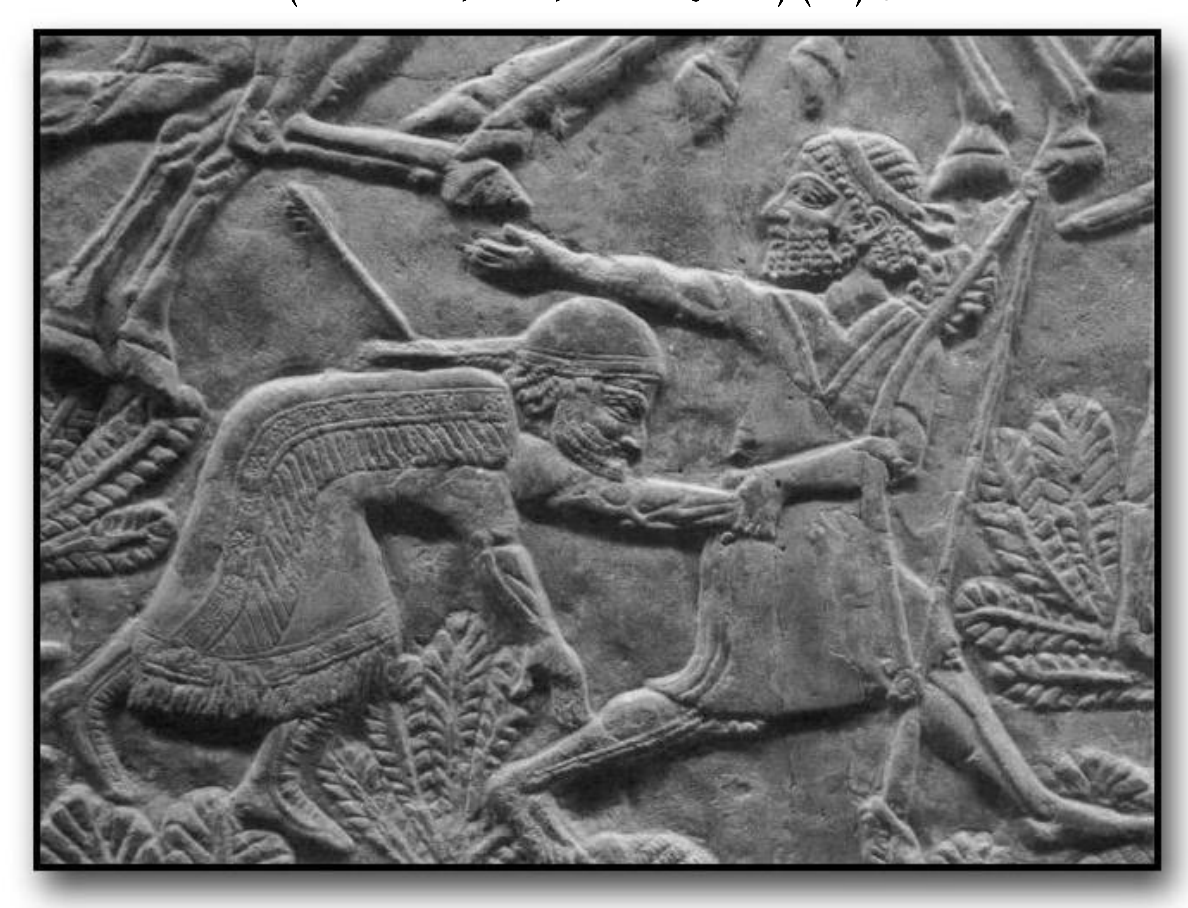
الشكل (٥٨) (المصدر: Curtis and Reade, 1995, P.74)

الشكل (٥٩) (المصدر: Curtis and Reade, 1995, P.75)

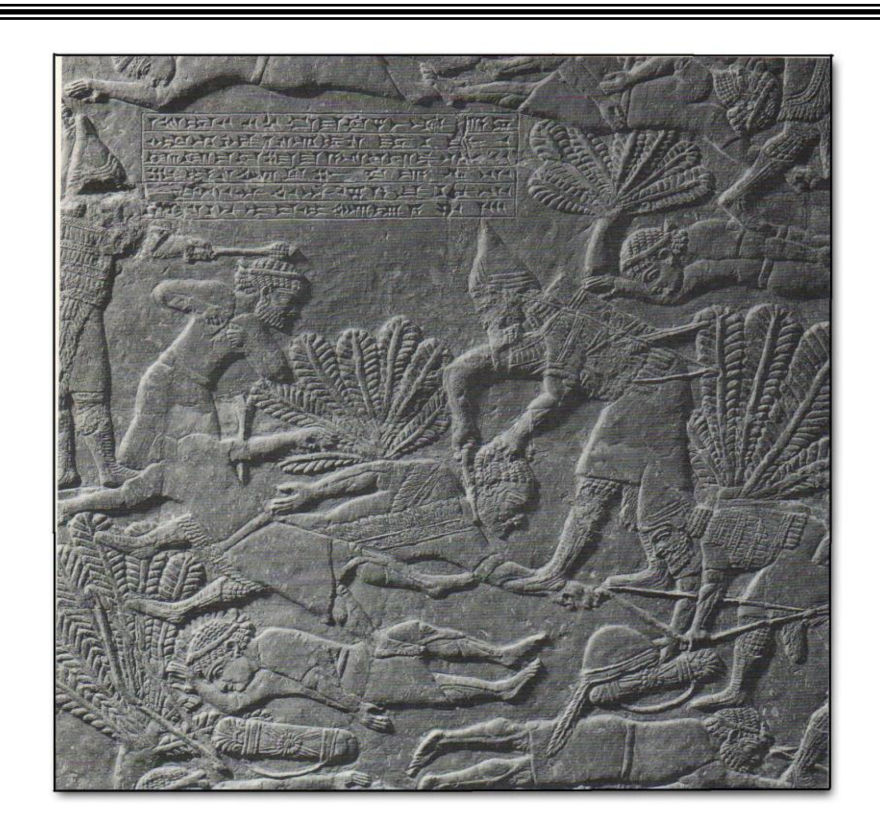
الشكل (٦٠) (المصدر: Russell, 1999, P.177)

الشكل (٦١) (المصدر: Watanabe, 2004, P.109)

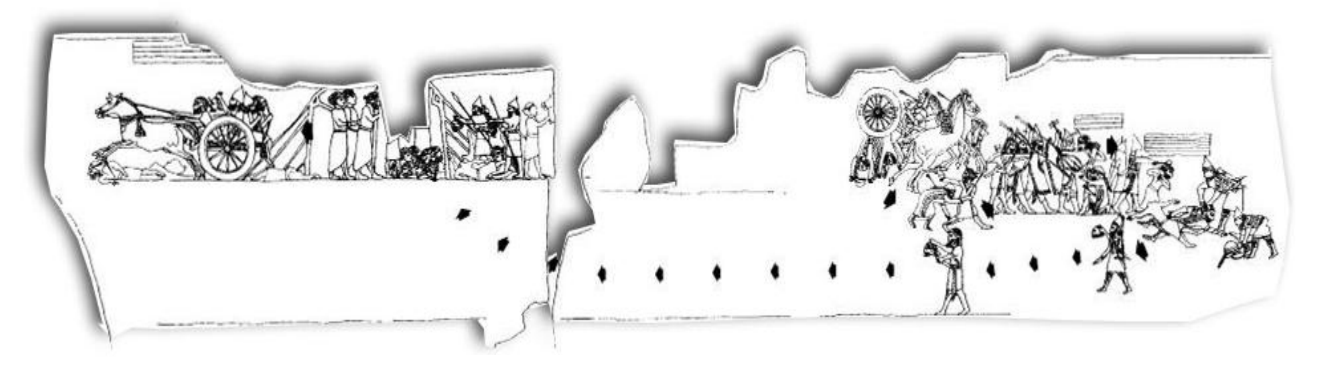
الشكل (٦٢) (المصدر: Watanabe, 2004, P.110)



الشكل (٦٣) (المصدر: Watanabe, 2004, P.110)



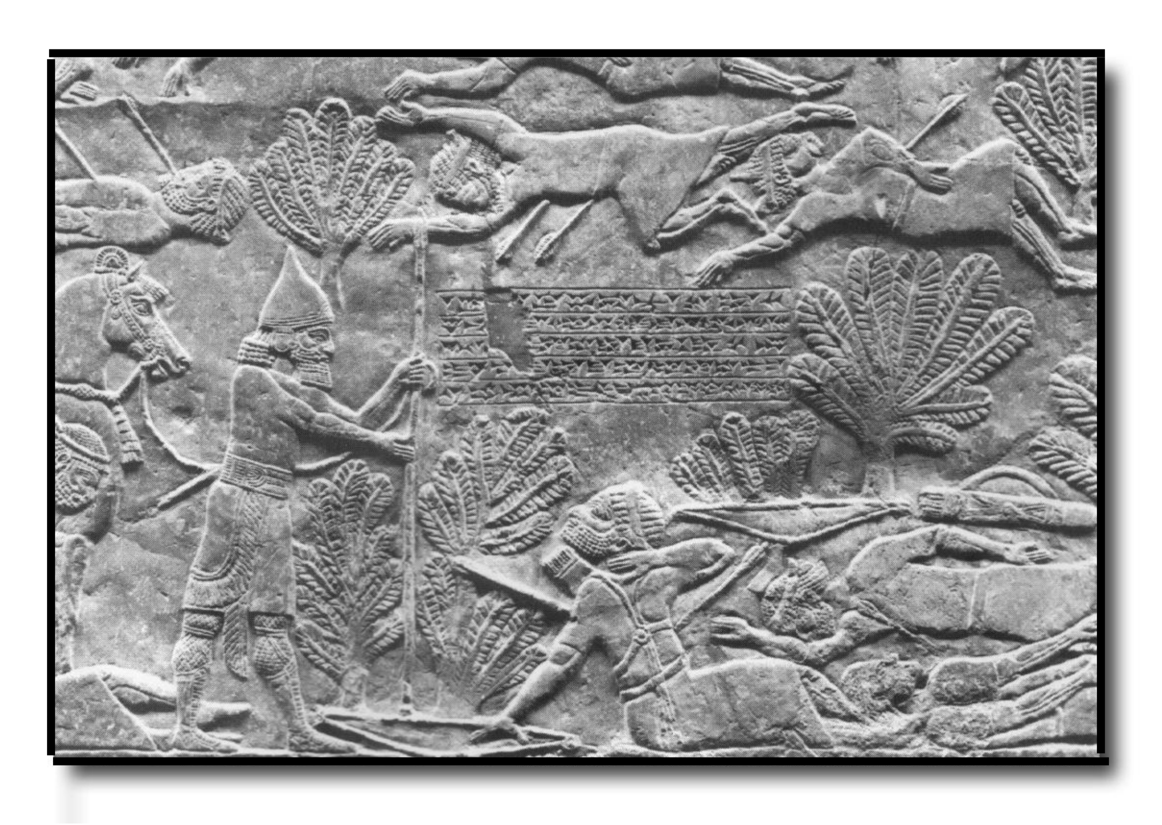
الشكل (٦٤) (المصدر: Curtis and Reade, 1995, P.76)



الشكل (٦٥) (المصدر: Watanabe, 2004, P.108)

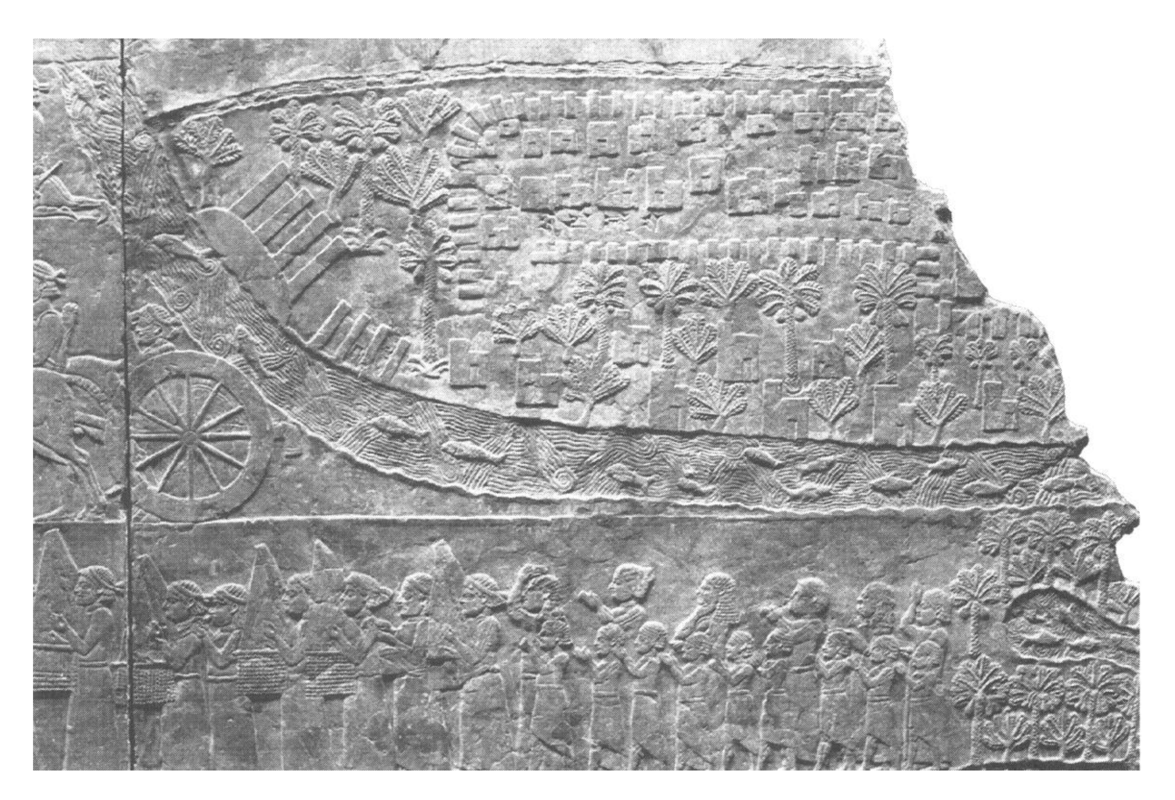
الشكل (٦٦) (المصدر: Watanabe, 2004, P.114)

الشكل (٦٧) (المصدر: Russell, 1999, P.174)



الشكل (٦٨) (المصدر: Russell, 1999, P.175)

الشكل (٦٩) (المصدر: Russell, 1999, P.178)



الشكل (٧٠) (المصدر: Russell, 1999, P.179)

الشكل (٧١) (المصدر: Russell, 1999, P.180)

الشكل (٧٢) (المصدر: Russell, 1999, P.181)

عناوين الأشكال

رقم الشكل	عنوان الشكل	المكان	العصر	المعثر	الرقم المتحفي
١	مشهد صيد حيوان الاونكر	أم الدباغية	العصر الحجري الحديث	بيوت سكنية	-------
٢–أ	مشهد مجموعة راقصة من النساء	-------	عصر سامراء	---------------	-------
ب	مشهد منفذ على إناء طقوسي	الاربجية	عصر حلف	موقع بيوت ثولوس	-------
٣	طبعة ختم اسطواني	الوركاء	عصر الوركاء	منطقة أي–انا	-------
٤	مسلة صيد الأسود	الوركاء	الوركاء المتأخر	---------------	IM23477
٥	الإناء النذري	الوركاء	الوركاء المتأخر	منطقة أي–انا	IM19606
٦	راية أور	أور	فجر السلالات الثالث	----------------	BM121201
٧	مشهد حلب الأبقار	تل العبيد	فجر السلالات الثالث	واجهة معبد ننخورساك	IM:513
٨	مسلة النصر للملك نرام–سين	سوسة	**العصر الاكدي(نرام–سين)**	سوسة	AO, sb4
٩	رسم جداري لمشهد تنصيب الملك زمري–ليم	**ماري (تل الحريري)**	البابلي القديم	قصر الملك زمري–ليم قاعة العرش	-------

جدول الأشكال

رقم الشكل	عنوان الشكل	المكان	العصر	المعثر	الرقم المتحفي
١٠	مشهد الملك توكلتي ننورتا الأول منفذ على غطاء	أشور	توكلتي ننورتا الأول	قصر توكلتي ننورتا	VA: 7989
١١	رسم جداري على آجر مزجج	كار-توكلتي ننورتا	تولكتي ننورتا الأول	قصر توكلتي ننورتا	-------
١٢	المسلة البيضاء	نينوى	آشور-ناصر-آبلي الثاني (اشورناصربال)	تل قوينجق	BM:118807
١٣	منحوتات الاجاهيوك	الاجاهيوك	الإمبراطورية الحثية	سور المنطقة المقدسة	-------
١٤-أ	منحوتات قصر الملك كيبارا	كوزانا (تل حلف)	تمبارا بن حديانو القرن ١١ق.م	رواق معبد القصر	متحف برلين
ب-	واجهة معبد نيسابا في تل حرمل	شادبوم(تل حرمل)	العصر البابلي القديم	مدخل المعبد	المتحف العراقي
١٥	واجهة صخرية من منطقة نهر الكلب للملك رمسيس الثاني والملك آشور-اخ-ادّينا (اسرحدون)	لبنان	رمسيس الثاني اشور-اخ-ادّينا(اسرحدون)	وادي نهر الكلب	-------
١٦	واجهة صخرية من منطقة باڤيان	نينوى/الشيخان	سين-آخي-اريبا (سنحاريب)	قرية خنس	-------
١٧-أ	واجهة صخرية من منطقة دربندي كاوور	السليمانية	العصر الاكدي	منطقة دربندي كاوور	-------
ب	واجهة صخرية من منطقة بيت واتا	السليمانية	سلالة أور الثالثة	قرب قرية كولان-ناحية بيت واتا	-------

الرقم المتحفي	المعثر	العصر	المكان	عنوان الشكل	رقم الشكل
-------	واجهة معبد الاقصر	رمسيس الثاني	مصر	رسم جداري يمثل معركة قادش	١٨
--------	قصر توكلتي–آپل–ايشّرا الغرفة XXIV	توكلتي–آپل–ايشّرا الثالث (تجلاتبليزر)	تل بارسب (تل الاحيمر)	مشهد الفنان والكاتب يرافقان الحملات الأشورية	١٩
--------	بوابة قصر شرُّ–كين الثاني	شرُّ–كين الثاني (سرجون)	دور–شرُّ–كين (خرسباد)	الأهمية العمارية للثيران المجنحة	٢٠
متحف برلين	-----------------	سين–آخي–اريبا (سنحاريب)	أشور	مشهد على لوح فخاري يمثل مخططاً أولياً	٢١
متحف برلين	-----------------	اشور–بان–آ آپلي (اشوربانيبال)	أشور	مشهد على لوح فخاري يمثل مخططاً أولياً	٢٢
BM:124656	بوابة المدينة	شلمانُ–اشرّيد الثالث (شلمنصر)	امگر–انليل بلاوات	مشهد على لوح برونزي	٢٣
BM:124821-3	القصر الجنوبي الغربي الفناء VI	سين–آخي–اريبا (سنحاريب)	نينوى	مشهد نقل الثيران المجنحة الألواح ٦٦–٦٨	٢٤
BM:124819-20	القصر الجنوبي الغربي الفناء VI	سين–آخي–اريبا (سنحاريب)	نينوى	مشهد نقل الثيران المجنحة اللوحين ٦٣–٦٤	٢٥
BM:124823	القصر الجنوبي الغربي الفناء VI	سين–آخي–اريبا (سنحاريب)	نينوى	مشهد نقل الثيران المجنحة اللوح ٥٣	٢٦

رقم الشكل	عنوان الشكل	المكان	العصر	المعثر	الرقم المتحفي
٢٧	مشهد نقل الثيران المجنحة الألواح ٥٤–٥٦	نينوى	سين–آخي–اريبا (سنحاريب)	القصر الجنوبي الغربي الفناء VI	BM:Or,Dr,I,55
٢٨	مشهد الملك يُشرف على عملية نقل الثيران المجنحة لوح ٦٠	نينوى	سين–آخي–اريبا (سنحاريب)	القصر الجنوبي الغربي الفناء VI	BM:124824
٢٩	مشهد نقل الثيران المجنحة الألواح ٤٣–٤٧	نينوى	سين–آخي–اريبا (سنحاريب)	القصر الجنوبي الغربي الفناء VI	BM:Or.Dr,IV,48
٣٠	مشهد لمنحوتة تظهر فيها أخطاء التنفيذ لوح١٦	نينوى	سين–آخي–اريبا (سنحاريب)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة I	BM: 124789
٣١	مشهد ملاك متجه نحو اليمين اللوحين ٧–٨	كالخو (نمرود)	آشور–ناصر–آبلي الثاني (اشورناصربال)	القصر الشمالي الغربي الغرفة G	MM: 32.143.4 32.143.6
٣٢	مشهد قطع رأس ايتوني	نينوى	آشور–ناصر–آبلي الثاني (اشورناصربال)	القصر الشمالي الغرفة I	BM:124941
٣٣	مشهد آشور–ناصر–آبلي الثاني على جانبي الشجرة المقدسة اللوح ٢٣	كالخو (نمرود)	آشور–ناصر–آبلي الثاني (اشورناصربال)	القصر الشمالي الغربي قاعة العرش B	BM:124531
٣٤	مشهد ملاك حارس من عصر شرُّ–كين الثاني	دور–شرُّ–كين (خرسباد)	شرّ–كين الثاني (سرجون)	قصر شرّ–كين واجهة قاعة العرش المطلة على الفناء VIII	---------
٣٥	مشهد الاحتفال بالصيد	كالخو (نمرود)	آشور–ناصر–آبلي الثاني (اشورناصربال)	القصر الشمالي الغربي قاعة العرش	BM:124535

رقم الشكل	عنوان الشكل	المكان	العصر	المعثر	الرقم المتحفي
٣٦	مشهد ملاك برأس عقاب على جانبي الشجرة المقدسة اللوح ٣٠	كالخو(نمرود)	آشور–ناصر–آپلي الثاني (اشورناصربال)	القصر الشمالي الغربي الغرفة I	MM:32.143.3
٣٧–أ	مشهد حربي للملك توكلتي–آپل–ايشرّا الثالث	كالخو (نمرود)	توكلتي–آپل–ايشرّا الثالث (تجلاتبليزر)	القصر الجنوبي الغربي	BM:118908
ب	مشهد الآلهة المحمولة اللوح ٣٦	كالخو(نمرود)	توكلتي–آپل–ايشرّا الثالث (تجلاتبليزر)	القصر الجنوبي الغربي الجدار R	---------
٣٨–أ	مشهد صيد للملك شرُّ–كين الثاني في عربته الملكية	دور–شرُّ–كين (خرسباد)	شرّ–كين الثاني (سرجون)	قصر شرُّ–كين الثاني قاعة العرش VII	---------
ب	مشهد أتباع شرُّ–كين في رحلة الصيد	دور–شرُّ–كين (خرسباد)	شرّ–كين الثاني (سرجون)	قصر شرُّ–كين الثاني قاعة العرش VII	---------
٣٩	مشهد قصر في حديقة ملكية	دور–شرُّ–كين (خرسباد)	شرّ–كين الثاني (سرجون)	قصر شرُّ–كين الثاني قاعة العرش VII	---------
٤٠	مشهد احتفال رجال البلاط في قصر شرُّ–كين الثاني	دور–شرُّ–كين (خرسباد)	شرّ–كين الثاني (سرجون)	قصر شرُّ–كين الثاني قاعة العرش VII	---------
٤١	مشهد أخذ الإتاوة من المنطقة الشرقية	دور–شرُّ–كين (خرسباد)	شرّ–كين الثاني (سرجون)	قصر شرُّ–كين الثاني قاعة X	---------
ب	مشهد أخذ الإتاوة من المنطقة الغربية	دور–شرُّ–كين (خرسباد)	شرّ–كين الثاني (سرجون)	قصر شرُّ–كين الثاني قاعة X	---------

جدول الأشكال

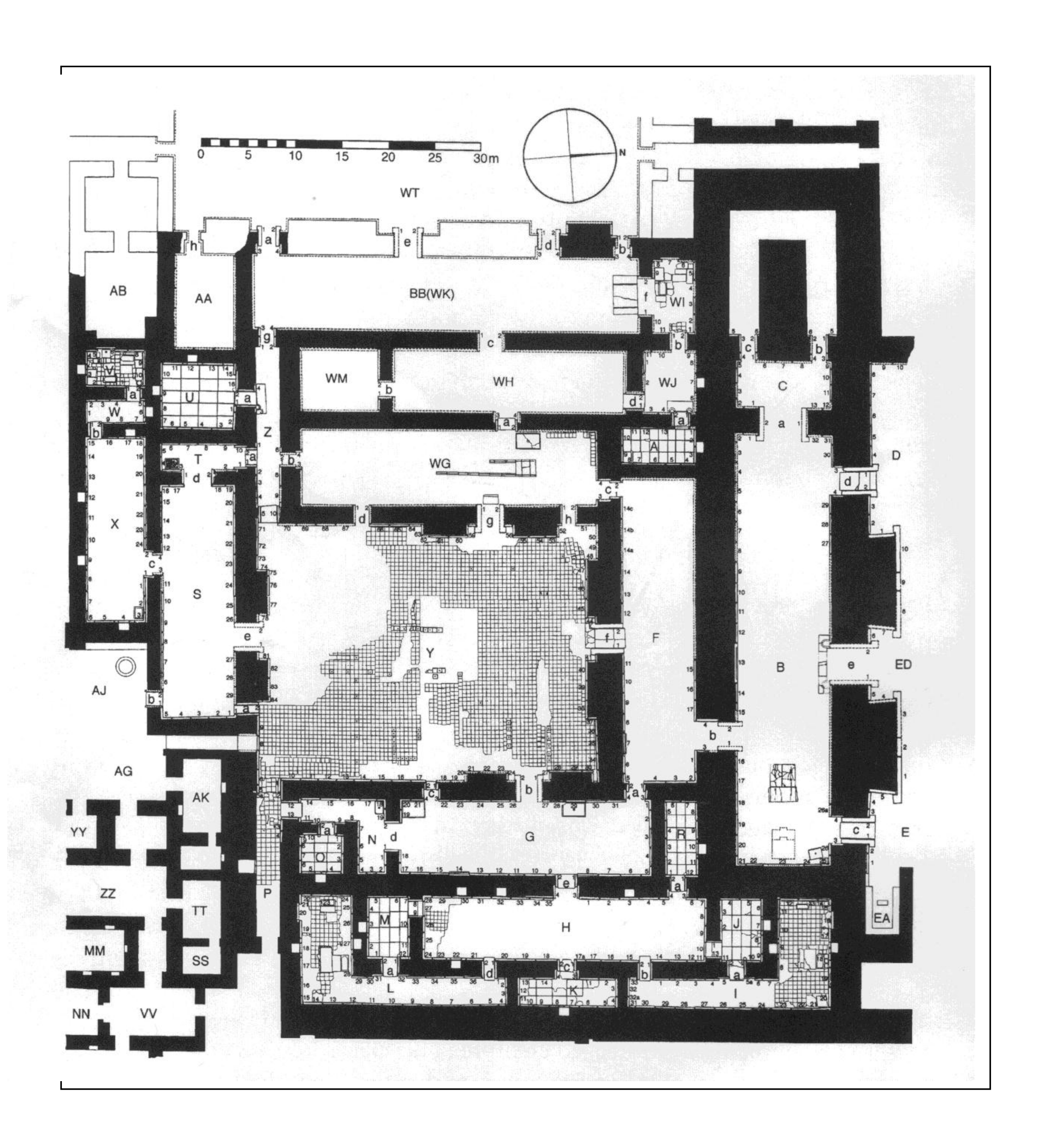
رقم الشكل	عنوان الشكل	المكان	العصر	المعثر	الرقم المتحفي
٤٢-أ	مشهد محاصرة مدينة من قبل الجيش الأشوري اللوحان ١-٢	نينوى	سين-آخي-اريبا (سنحاريب)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة I	BM: Or.Dr.,IV,3
ب	مشهد مناوشات في منطقة مفتوحة اللوح٣	نينوى	سين-آخي-اريبا (سنحاريب)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة I	BM: Or.Dr.,IV,4
ج	مشهد لمدينة تقع على البحر اللوحان ١٤-١٥	نينوى	سين-آخي-اريبا (سنحاريب)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة I	BM: **Or.Dr.,IV,7-8**
٤٣	مشهد صيد الأسود مع العربة الملكية اللوحين A-B	نينوى	اشور-بان-آپلي (اشوربانيبال)	القصر الشمالي الغرفة S^{I}	BM:V,3
٤٤	مشهد صيد الأسود اللوح C	نينوى	اشور-بان-آپلي (اشوربانيبال)	القصر الشمالي الغرفة S^{I}	BM:V,4
٤٥	مشهد الاحتفال بصيد الأسود اللوحين D-E	نينوى	اشور-بان-آپلي (اشوربانيبال)	القصر الشمالي الغرفة S/I	BM:124886 124887
٤٦	مشهد شخصية ذات الريش	كيرسو(تلو)	فجر السلالات الأول	------------	AO:221
٤٧	لوح نذري	كيرسو(تلو)	فجر السلالات الثالث	-------------	AO:2345
٤٨-أ	مسلة العقبان (الوجه)	كيرسو(تلو)	فجر السلالات الثالث	معبد ننكيرسو	AO:50
ب	مسلة العقبان (القفا)	كيرسو(تلو)	فجر السلالات الثالث	معبد ننكيرسو	AO:50

رقم الشكل	عنوان الشكل	المكان	العصر	المعثر	الرقم المتحفي
٤٩	ترتيب النص المسماري على الثيران المجنحة	كالخو (نمرود)	أشور–ناصر–آپلي الثاني (أشور ناصر بال)	القصر الشمالي الغربي	-----------
٥٠	ترتيب النص المسماري على الثيران المجنحة الألواح ٤٢–٥٧	دور–شرُّ–كين (خرسباد)	شرُّ–كين الثاني (سرجون)	القصر الجنوبي الغربي الفِناءVIII	AO:19857-9 IM:72128-9 BM:118808-9 OI:A7369
٥١	مشهد أسوار مدينة خر خار	دور–شرُّ–كين (خرسباد)	شرُّ–كين الثاني (سرجون)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة II	----------
٥٢	مشهد احتفال أشور–ناصر–آپلي الثاني بإعادة بناء مدينة كالخو	كالخو (نمرود)	أشور–ناصر–آپلي الثاني (أشور ناصر بال)	القصر الشمالي الغربي	BM:124565
٥٣–أ	مشهد جنود أشوريون يتجهون نحو مدينة پازاشي اللوح ١	دور–شرُّ–كين (خرسباد)	شرُّ–كين الثاني (سرجون)	قصر شرُّ–كين الثاني القاعة XIV	AO:1435,1
ب	مشهد الهجوم على مدينة پازاشي اللوح ٢	دور–شرُّ–كين (خرسباد)	شرُّ–كين الثاني (سرجون)	قصر شرُّ–كين الثاني القاعة XIV	AO:1435,2
٥٤–أ	مشهد جنود أشوريون يحملون الغنائم اللوح ٣	دور–شرُّ–كين (خرسباد)	شرُّ–كين الثاني (سرجون)	قصر شرُّ–كين الثاني القاعة XIII	-----------
ب	مشهد إحصاء الغنائم في مدينة موصاصير اللوح٤	دور–شرُّ–كين (خرسباد)	شرُّ–كين الثاني (سرجون)	قصر شرُّ–كين الثاني القاعة XIII	---------------
٥٥–أ	مشهد حصار مدينة لاخيش والهجوم عليها الالواح٥–٧	نينوى	سين–آخي–اريبا (سنحاريب)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة ٣٦	BM:124902-4

جدول الأشكال

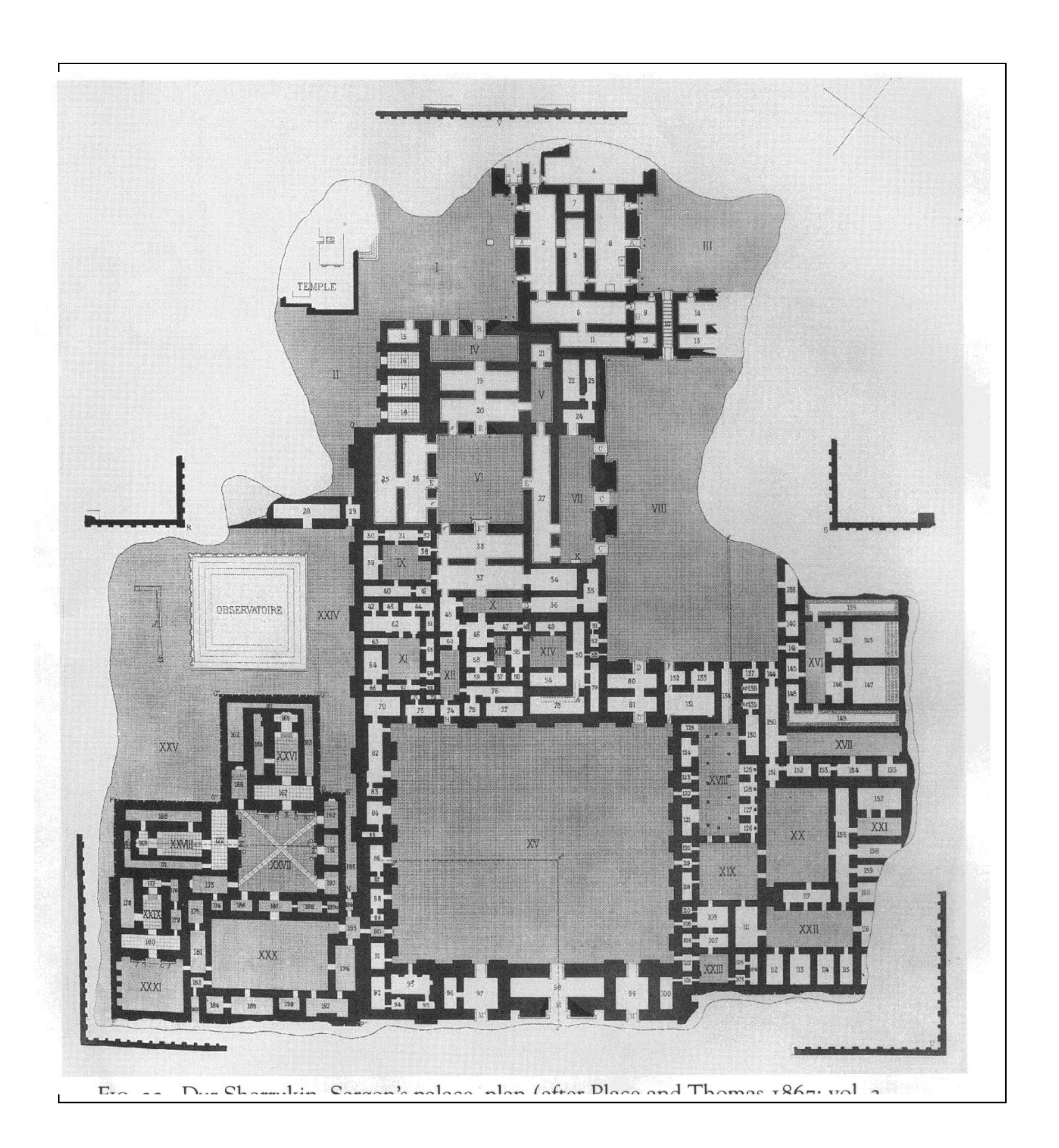
رقم الشكل	عنوان الشكل	المكان	العصر	المعثر	الرقم المتحفي
ب	مشهد حصار مدينة لاخيش الألواح ٨-١٣	نينوى	سين-آخي-اريبا (سنحاريب)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة ٣٦	**BM:124905-10**
٥٦	مشهد لجزء من عرش سين-آخي-اريبا	نينوى	سين-آخي-اريبا (سنحاريب)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة ٣٦	BM:124911
٥٧	مشهد احتفال اشور-بان-آپلي مع زوجته في الحديقة الملكية	نينوى	اشور-بان-آپلي (اشوربانيبال)	القصر الجنوبي الغربي	BM:124920
٥٨	مشهد نهر الاولاي (الجزء الأول) الألواح ١-٣	نينوى	اشور-بان-آپلي (اشوربانيبال)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة ٣٣	BM:124801
٥٩	مشهد تنصيب اومانيكاش في مدينة مداكتو الألواح٣-٦	نينوى	اشور-بان-آپلي (اشوربانيبال)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة ٣٣	BM:124801
٦٠	مشهد رجال يطحنون عظام أسلافهم	نينوى	اشور-بان-آپلي (اشوربانيبال)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة ٣٣	BM:124801
٦١	مشهد سقوط تيومان وأبنه من العربة	نينوى	اشور-بان-آپلي (اشوربانيبال)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة ٣٣	BM:ANE124801b
٦٢	مشهد هجوم الجنود الآشوريون على تيومان وإصابته بسهم	نينوى	اشور-بان-آپلي (اشوربانيبال)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة ٣٣	BM:124801c
٦٣	مشهد محاولة هروب تيومان وأبنه	نينوى	اشور-بان-آپلي (اشوربانيبال)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة ٣٣	BM:ANE124801b

رقم الشكل	عنوان الشكل	المكان	العصر	المعثر	الرقم المتحفي
٦٤	مشهد جندي آشوري يحز رأس تيومان	نينوى	اشور–بان–آپلي (اشوربانيبال)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة ٣٣	BM:124801c
٦٥	تخطيط المشهد السردي لمعركة تل توبا	نينوى	اشور–بان–آپلي (اشوربانيبال)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة ٣٣	BM: ANE124801a-c
٦٦	مشهد رأس تيومان في العربة محمولاً من أحد الجنود الآشوريين	نينوى	اشور–بان–آپلي (اشوربانيبال)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة ٣٣	BM:ANE124801a
٦٧	مشهد قطع رأس ايتوني اللوحان ٢–٣	نينوى	اشور–بان–آپلي (اشوربانيبال)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة ٣٣	BM:124801
٦٨	مشهد سقوط اورتاكو صهر تيومان اللوح٢	نينوى	اشور–بان–آپلي (اشوربانيبال)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة ٣٣	BM:124801
٦٩	مشهد لجندي آشوري يسحب الملك اومانيكاش اللوح٥	نينوى	اشور–بان–آپلي (اشوربانيبال)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة ٣٣	BM:124804
٧٠	مشهد مدينة مداكتو اللوح ٦	نينوى	اشور–بان–آپلي (اشوربانيبال)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة ٣٣	BM:124804
٧١	مشهد سلخ جلد وقطع رأس رجلان اللوح٤	نينوى	اشور–بان–آپلي (اشوربانيبال)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة ٣٣	BM:124802
٧٢	مشهد تعليق رأس مقطوع في رقبة تيومان اللوح٥	نينوى	اشور–بان–آپلي (اشوربانيبال)	القصر الجنوبي الغربي الغرفة ٣٣	BM:124802



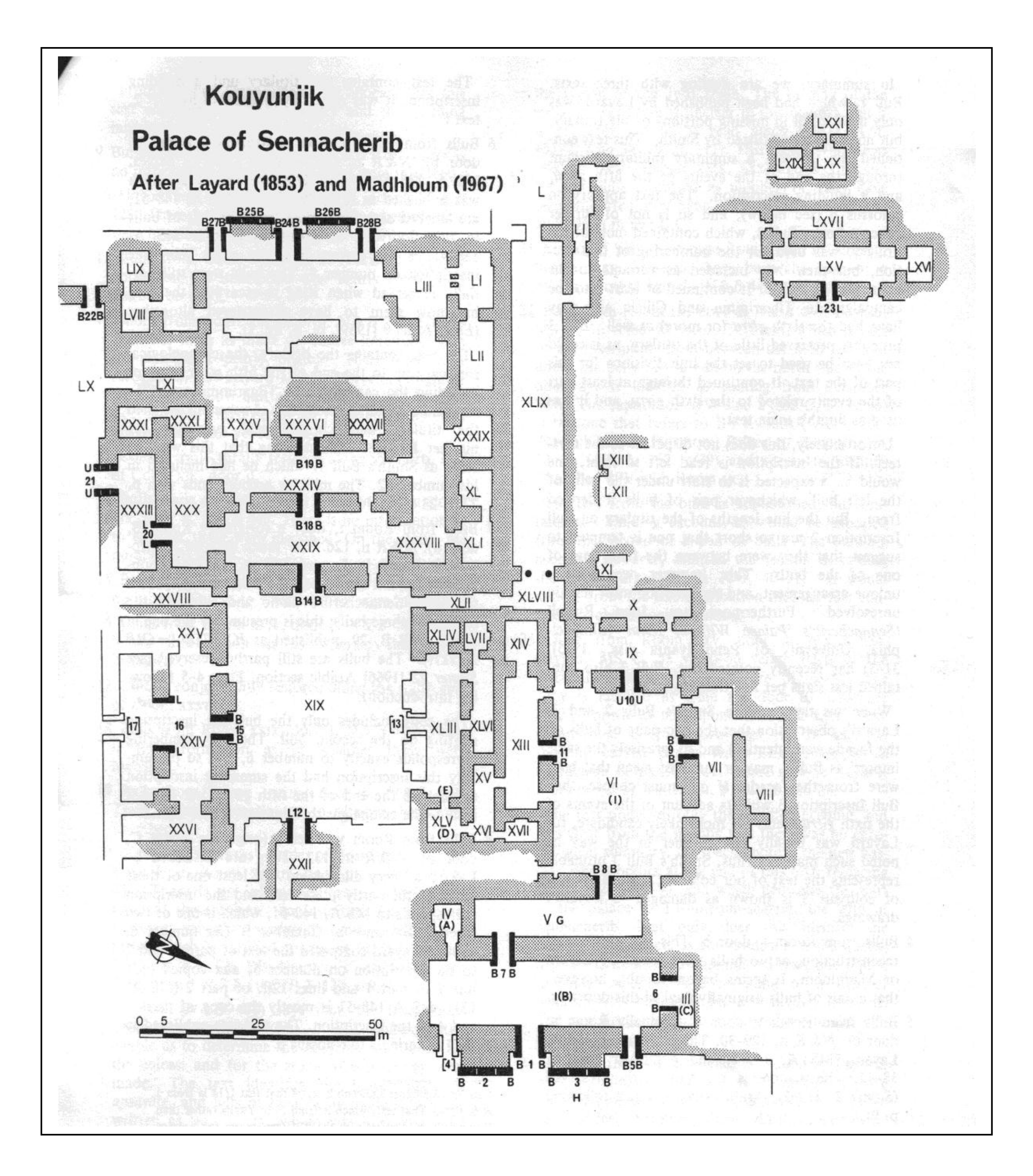
مخطط (١)

(المصدر: Russell, 1999, P.12)



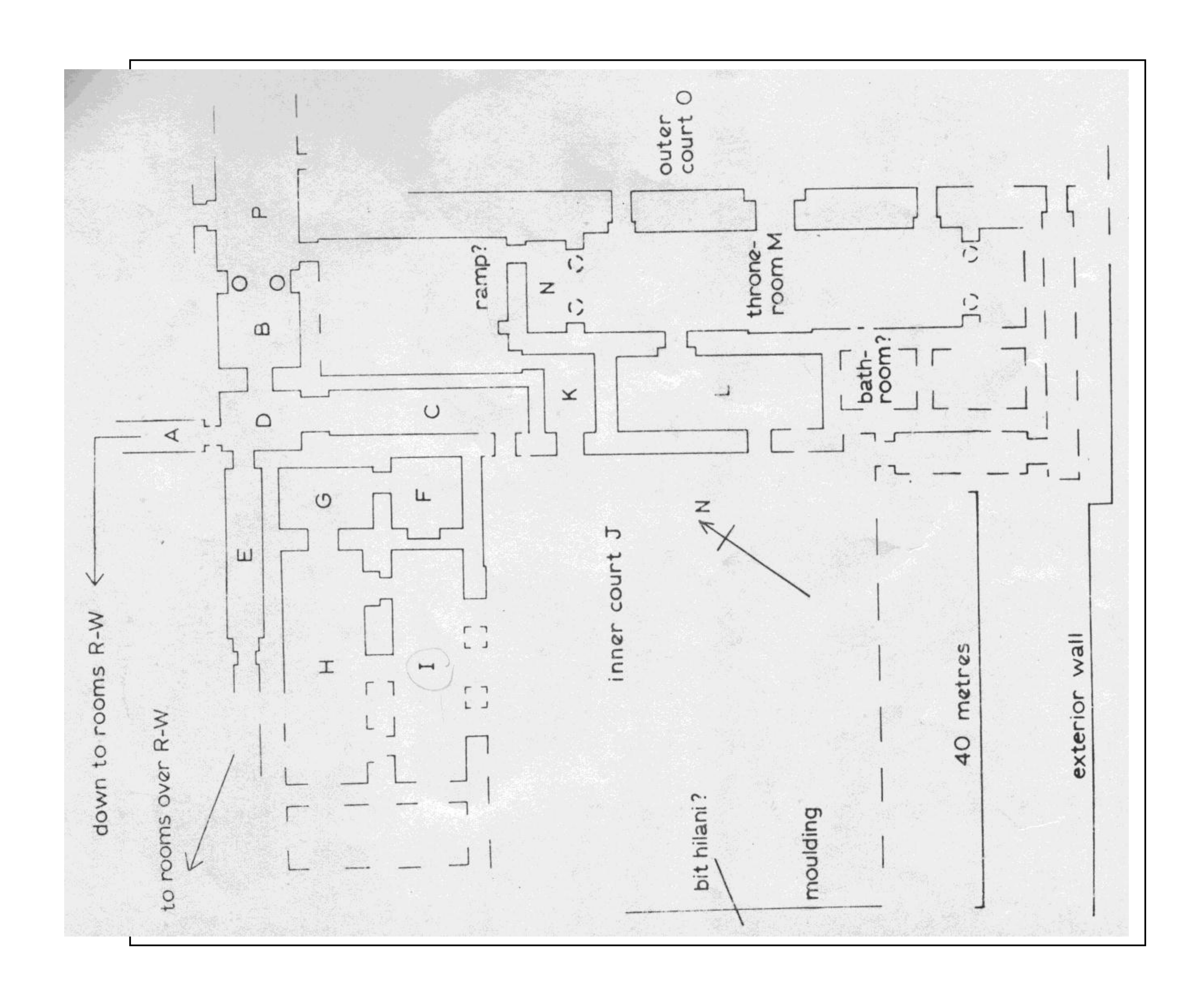
مخطط (٢)

(المصدر: Russell, 1999, P.100)



مخطط (٣)

(المصدر: Galter, 1986, P.29)



مخطط (٤)

(المصدر: Reade, 1979b, P.103)

Abstract

The Neo-Assyrian Period (911-612 B.C.) is considered as one of the prosperous ages in the history of Mesopotamia which lasted for nearly three centuries while the Ancient Near East was under the Assyrian control and the Mesopotamian control in general. Therefore, this period was full of artistic, architectural, and even literary achievements as a result of the expansion of the state and the increase of its resources as well as the cultural heritage of this ancient country which constituted a robust motivation that stood behind this prosperity.

Thus, a kind of distinctive arts had emerged in this period which are still admired by many people- the mural sculptures which had inspired its basic elements from the Mesopotamian arts dated back to pre-history ages. These sculptures had come to be like a mirror that reflects the accomplishments of that great, expanded borders state supported by the recording of various cuneiform texts as well as the kings' annals written directly with it to be a reporting tool (artistic-clerical) at the same time.

The present study includes four chapters preceded by a preface about some of the important terms of the research. Chapter one includes two sections, the first is an overview of the historical roots on the narrative-recitative scene in Mesopotamia which is rendered as an indication for the authenticity of those artistic accomplishments and their reappearance in the Section two Neo-Assyrian Period. of the same chapter is dedicated to discuss the implementation stages of accomplishing these sculptures depending on the written and the artistic evidences in order to reflect a complete image about work stages.

Section one of chapter two includes a description of the artistic techniques adopted by the Assyrian artist in distributing artistic scenes on the

surface of mural boards and the traits of each during the age of every king. Section two sheds a light on different types of writings executed on mural sculptures and their written themes on the mural sculpture.

Chapter three includes two sections; the first focuses on the concept of relationship between the cuneiform text, the artistic scene and its attributes in general as well. Section two covers the types of relationships between the cuneiform text and the artistic scene.

In chapter four, certain patterns are chosen to represent sculptures of Neo-Assyrian Period during the eras of king Shurrukin the 2^{nd}, king Seen-Ahhee-ariba and king Ashur-Bani-Abli. The patterns are divided into three sections, each of which deals with the correlation or the difference between the cuneiform text and the artistic scene in order to reach parallelism between them represented by the pattern regarded the 5^{th} campaign of king Ashur-Bani-Abli against the country of Elam. This chapter is followed by the most important conclusion of the study and a list of appendices.

Ministry of Higher Education
University of Mosul
College of Art

Sculptures In The Sargonic Period analytic Study Between The Text And Image

A Thesis Submitted by

Yasmen Abdul Kareem Mohamed Ali

To

The Council of the College of Arts ,

University of Mosul

In Partial Fulfillment of the Requirements

For Ph.D Degree

In

Ancient Archaeology

Supervised by

Prof. Dr. Jaber khaleel Ibrahim

2011A.D. **1432A.H**

Ministry of Higher Education
University of Mosul
College of Art

Sculptures In The Sargonic Period analytic Study Between The Text And Image

A Thesis Submitted by

Yasmen Abdul Kareem Mohamed Ali

In

Ancient Archaeology

Supervised by

Prof. Dr. Jaber khaleel Ibrahim

2011A.D. **1432A.H**